Вопросы
поэтики

...ударственный
Институт
Истории
Искусств

Г. Гуковский

РУССКАЯ ПОЭЗИЯ XVIII ВЕКА



Ленинград 1927


ACADEMIA

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ ИСТОРИИ ИСКУССТВ

ВОПРОСЫ ПОЭТИКИ

НЕПЕРИОДИЧЕСКАЯ СЕРИЯ, ИЗДАВАЕМАЯ
ОТДЕЛОМ СЛОВЕСНЫХ ИСКУССТВ

ВЫПУСК X

«ACADEMIA»
ЛЕНИНГРАД
1927

ГРИГОРИЙ ГУКОВСКИЙ

РУССКАЯ ПОЭЗИЯ XVIII ВЕКА

«ACADEMIA»
ЛЕНИНГРАД
1927

Напечатано по распоряжению Отдела Словесных Искусств Г.И.И.И.
Председатель Отдела
В. Жирмунский.
3. XI. 1926.

Типография „Красной Газеты" имени Володарского, Ленинград, Фонтанка, 57.

Ленинградский Гублит № 32357 Заказ № 6465. Тираж 1600 экз.

ПРЕДИСЛОВИЕ

Мало кто интересуется поэзией XVIII века; никто не читает поэтов этой отдаленной эпохи. В читающем обществе распространено самое невыгодное мнение об этих поэтах, о всей эпохе вообще. XVIII век представляется унылой пустыней классицизма или, еще хуже, „ложноклассицизма", где все поэтические произведения неоригинальны, неиндивидуальны, похожи друг на друга, безнадежно устарели. Так ли это? Чтобы ответить на этот вопрос, необходимо сначала более беспристрастно и более пристально взглянуть на самые факты, необходимо узнать XVIII век, увидеть его. При первом же знакомстве с материалом, оказывается, что, ходячее представление несправедливо; оказывается, что, начиная со времен пресловутой памяти Тредиаковского, в России шла оживленная творческая поэтическая работа, шла борьба быстро сменяющихся литературных направлений; за корифеями выступали в поэзии целые группы более мелких, иногда совсем теперь забытых, но в свое время известных поэтов. Пульс литературной жизни бился сильно, молодо. Вместо ожидаемого серого однообразия, открывается яркая картина столкновения различных поэтических систем, своих собственных, выросших на русской почве и создавших ряды произведений высокой ценности; вместо оффициальной риторики бесконечных „похвальных" од — изобилие разнообразных поэтических формаций. Весь этот обширный

литературный материал оказывается близким и понятным нашей художественной современности. За последние годы с очевидностью наметился живой интерес нашей общественности и нашей литературы к Пушкинской эпохе, к самому Пушкину; однако, связи Пушкина с прошлым ясны; интерес к Пушкину и его окружению намечает путь дальше в глубь эпох. Предпушкинская эра не может не привлечь внимание; пока еще эта широкая область неведома, темна. Она ждет времени, когда ее откроют, пройдут с компасом исследования в руках и наконец покажут нашей эпохе. Возрождение поэзии XVIII века к новой жизни, — можно утверждать это — будет не бесплодно, потому что достаточно всмотреться в эту поэзию, достаточно преодолеть препятствие, поставляемое на первых порах устарелым, на современный слух даже несколько неповоротливым языком, чтобы понять ее жизнь и ее жизнеспособность. Не только ряд отдельных особенностей, характерных для поэтического движения эпохи Ломоносова, Сумарокова, Державина, не только некоторые пункты в общем понимании литературных фактов неожиданно сближаются с аналогичными моментами современных нам художественных течений (нет нужды тем не менее оговаривать своеобразие нашей эпохи), но даже общий эмоциональный тон, пафос, присущий той молодой, бодрой эпохе, — должен радостно и желанно восприниматься современным читателем, сумевшим уловить этот пафос, сумевшим подойти к огромному ряду прекрасных произведений, оставленных нам XVIII веком.

В настоящей книге я ни в какой мере не мог ставить себе целью истолковать всю поэзию XVIII в. в целом. Я хотел лишь напомнить еще раз о несправедливо пренебрегаемой эпохе русской поэзии (изучение ее началось уже; см., напр., труды П. Н. Сакулина, В. В. Сиповского и др.) и наметить пути, по которым, по моему мнению, могло бы развиваться изучение ее. Вместе с тем книга не может иметь характера необходимой цельности и законченности. Как вследствие

обширности материала, так и вследствие недостатка места, приходилось останавливаться лишь на отдельных характерных моментах истории поэзии XVIII века. Получился как бы ряд очерков, разнохарактерных в смысле принципа отбора материала. Так, в первой главе повествуется о двух поэтических системах, о направлениях, жизнь и борьба которых составила, главным образом, содержание 40-х, 50-х годов и даже более позднего времени. Затем, во второй и третьей главах речь идет преимущественно о двух отдельных жанрах; эти жанры избраны потому, что в их судьбе сказались существенные черты поэтического движения эпохи, как в отношении развития стилистических и метрических проблем (анакреонтическая ода), так и в отношении тематической эволюции (элегия). Четвертая глава посвящена творчеству крупного поэта середины века (ныне забытого), Ржевского; именно этот поэт осуществил в короткий срок и в яркой форме характернейшие черты поэтического движения 60-х годов; в этом смысле его творчество служит как бы знаком, символом его эпохи. Наконец, завершению всей поэтической работы с 40-х по 80-е годы, реформе всего старого и созданию новой системы в творчестве Державина посвящена последняя глава. Конечно, ряд существенных моментов истории поэзии XVIII в. остался неотраженным в книге. Можно надеяться, что благосклонный читатель не посетует на меня за это, памятуя, что условия работы всякого исследователя XVIII века сильно напоминают условия деятельности путешественников XVI или XVII в. в. Еще одно замечание: настоящая книга почти вся составлена в 1923 и 1924 г.г. и подверглась потом лишь некоторым исправлениям и дополнениям.

В заключение почитаю приятным долгом выразить мою глубочайшую признательность проф. В. М. Жирмунскому, бесконечно много помогавшему мне в моей работе, не отказавшему прочесть ряд отдельных частей книги в первых набросках, давшему мне множество дружеских указаний и советов. Также приношу

благодарность В. И. Саитову, И. А. Бычкову и В. В. Майкову, в течение ряда лет моей работы в русском и рукописном отделениях Росс. Публичной Библиотеки с неизменной любезностью облегчавших мне разыскания, неоднократно приходивших мне на помощь своими указаниями.

2/XI 1926.

ЛОМОНОСОВ, СУМАРОКОВ, ШКОЛА СУМАРОКОВА

Русская поэзия XVIII столетия изучена слишком мало; не только не установлены хотя бы вехи будущих изысканий, не приведен даже в известность, не собран материал. Самое исследование приходится начинать с выяснения основных понятий и точек зрения, не разработанных в достаточной мере. Так, напр., приходится ставить вопрос о русском „классицизме“ и его отношениях к соответственным движениям на западе Европы. Здесь не следует переоценивать, как это слишком часто делалось раньше, влияние, оказанное на русскую литературу так называемым „французским классицизмом“. Тем более, нельзя считать, что творчество русских поэтов XVIII в. было простым подражанием французским образцам. Помимо принципиальной неприемлемости такого взгляда, помимо неясности и противоречивости понятия французского классицизма, на котором построена данная теория, самые факты не говорят в ее пользу. В эпоху Елизаветы и Екатерины русская поэзия обратилась к чужим литературам, чтобы на восприятии чужого материала научиться творить свое, отличное от воспринятого. Переводы наводнили ее. При этом учились у всех, кто только мог дать пригодный материал. Многое взяли у французов, но вместе с тем брали и у немцев и у итальянцев и у англичан и, в особенности у древних. Фактов, показательных в этом отношении, не перечесть. Достаточно указать, что Ломо-

носов, закончивший свое литературное образование в Германии, поклонник Гюнтера, не мог до конца дней своих отделаться от влияния теоретических построений Готшеда (правда, отчасти, выученика французов), что Тредияковский, хулитель французской трагедии (а потом и поэзии вообще), рядом с Фенелоном перелагает Барклая (с лат.); Сумароков посвящает стихотворение Каршин, переводит Флеминга, создает свои анакреонтические оды не без влияния Глейма, слагает античные строфы на подобие Клопштока и вводит в свои комедии штрихи, подмеченные им у Гольберга. Этот последний был у нас в XVIII в. необычайно популярен; его переводили, у него учились, и сам Фонвизин не первый и не последний перенес в своего „Бригадира“ многие черты из Гольберга. Значительное влияние оказал и Клопшток, поэму которого начал переводить Державин, перевел (прозой) Кутузов, многое из нее почерпал Херасков, создавший на основе элементов ее и „Потерянного Рая“ свою поэму „Вселенная“. Также любили Геллерта; его переводил Аполлос Байбаков (духовные песни), пересказывал Хемницер (басни), у него заимствовала Екатерина сюжет и многие мотивы своей комедии „О Время“ [1]) и т. д. Из итальянцев Метастазио, Ариост и др., из англичан Адиссон (а в 70-х годах и Шекспир) много дали для создания традиций оперы, трагедии, сказочной поэмы и сатирического фельетона. В то же время переводились почти все писатели Греции и Рима. Россия в эту эпоху приобщалась к античной литературе во всем ее объеме, и знание этой литературы, сделавшееся доступным благодаря переводам, было широко распространено. В самом деле, по русски можно было прочесть не только Цицирона, Сенеку, Корнелия Непота, Теренция, Петрония, Апулея, Платона, Демосфена, Лукиана, Геродота и др. им подобных, но и Геродиана, Афинагора, Плиния Мл., Валерия Максима, Витрувия и т. д. и т. д. Великие поэты Рима возбуждали восторженное поклонение; их переводили по многу раз в стихах и в прозе, так же как, напр., Ана-

креонта. Почти все более или менее выдающиеся поэты от Кантемира до Державина трудились над этими переводами. Все эти западно-европейские и древне-классические чтения прививали русской литературе тысячелетний опыт других народов. При этом разнообразные воздействия, скрещиваясь, создавали нечто своеобразное, нечто оригинально-русское; ибо они попадали в сферу действия старых русских традиций, переданных современникам Тредиаковского или Ломоносова еще XVII веком и Петровской эпохой. Корней русской литературы так называемого „классицизма" прежде всего следует искать здесь; слагавшаяся на протяжении веков традиция была достаточно крепка, чтобы подчинить элементы чужеземных влияний своему влиянию и органически слить их воедино. Связи отдельных поэтических жанров в том виде, как они сложились к середине XVIII в., с теми или иными явлениями русской словесности XVII и начала XVIII веков многочислены и разнообразны. Уже давно было указано, что „торжественная" придворная ода, популярнейший жанр в 30-х и 40-х годах восходит к панегирикам украинских поэтов Киевской школы XVII века [2]) (позднейшим элементом формации следует признать оду Малерба, Ж., Б. Руссо и оду Гюнтера). Школьная драма, процветавшая в Киеве в XVII веке и в Москве тогда же — и в начале следующего столетия, оказала влияние на истолкование русскими писателями воспринятых с запада драматических форм. Первые комедии — фарсы Сумарокова более походят на интермедии из тех, которые представлялись на подмостках народного театра при Петре Великом, чем на правильную комедию Мольера и Реньяра. Псалмы и стихотворные переложения библейских текстов вообще, составляющие один из наиболее заметных отделов в творчестве поэтов XVIII века, непосредственно продолжают традицию силлабистов (Симеона Полоцкого и др.); если Ломоносов и его современники учились и у Ж. Б. Руссо и у немецких переводчиков псалтыри, то эти уроки имели

скорей всего лишь характер добавлений или частичных изменений уже существовавшей системы. Таким же образом при создании Сумароковым легкого слога журнальной статьи (и речи), нужный материал дал Феофан Прокопович, и уже к этой готовой традиции присоединилось то, что наши прозаики захотели взять у Адиссона или его подражателей. Наоборот, любовная песня Петровской эпохи, весьма развитой и популярный жанр, закончивший свою эволюцию в песенках молодого Тредиаковского (силлабических), — подверглась переработке в руках того же Сумарокова. Но отходя в этом случае частично от отечественной традиции, он лишь в незначительной степени воспользовался для обновления песни тем, что могли ему дать в этой области западные литературы. Эти сопоставления можно было бы умножить; ограничиваюсь приведенными примерами. Ближайшим образом роль связующего звена между литературой Московской Руси и поэзией середины XVIII в. сыграло творчество Антиоха Кантемира. С высот славянизованной стихотворной речи Симеона Полоцкого с ее сложной конструкцией, он снизился (преимущественно, в своих сатирах) до простого, низменного как по лексическому составу, так и по оборотам языка, до народной поговорки, прибаутки; он мало обращает внимания на ритмическую размеренность стиха, скрывая ее постоянными переносами (enjambement), в угоду свободной фразе с разговорной интонацией. Связанный в тематике примером Буало и отчасти Горация, Кантемир больше, чем его учителя, стремится вводить в свои сатиры штрихи быта, описание житейских мелочей. В связи с общим уклоном его творчества находятся и его стихотворные переводы из Горация (Епистолы, Сатиры); он пытается ассимилировать оригинал своей поэтической системе. Гораций у него приобретает черты россиянина эпохи Анны Ивановны [3]). Несмотря на значительный успех сатир Кантемира, истинным начинателем новой русской поэзии следует, повидимому, считать его ближайшего преемника, Тредиаковского. Этот замечательный чело-

век, в свое время недооцененный, отличался силой теоретического мышления еще в большой степени, чем даром самостоятельного создания новых поэтических форм. Всю свою жизнь он был одержим двойной манией новаторства и экспериментирования в области литературы. В своем „Новом и кратком способе к сложению Российских стихов“ (1735) он устанавливает принципы русского стиха, основанного на тяготении ударений к схеме равномерного расположения в стихе [4]), и дает примеры разнообразных ритмических комбинаций и систем. Затем он работает над созданием русского гекзаметра, пентаметра, сафических и горацианских строф и т. д. Одновременно с разрешением метрических проблем идет аналогичная работа в области проблем жанровых. Еще в упомянутом трактате 1735 г. сделана попытка создать классификацию жанров, и вместе с тем дан ряд опытов в отдельных родах, из которых некоторые сыграли существенную роль при установлении соответствующей русской традиции. Кроме того в отдельных статьях подробно рассмотрены некоторое жанры (ода, комедия, эпопея), а целый ряд поэтических произведений практически осуществлял разнообразные новые пути в этом направлении. Вся эта огромная работа была плодотворна уже потому, что открывала целый ряд новых возможностей для дальнейшего развития. В области слога Тредиаковский с самых первых шагов своих примкнул к реформе Кантемира, стремился ее углубить и распространить ее применение. Он и начал с разработки языка, по возможности приближающегося к разговорному, пригодного в то же время для любовного романа и любовных песенок; легкость слога не опирается у него на низменность его, но он стремится к простоте, „изящной“, очищенной, к стилю незатрудненному, но и не грубому. (Позднее, под влиянием Ломоносова, он изменил свою позицию в этом пункте). Опыты первой поры творчества Тредиаковского решительно отразились на ходе поэзии ближайших десятилетий. Но уже с появлением

на поприще литературы Ломоносова, слава его начинает меркнуть. С пятидесятых годов его забывают. Молодые поколения поэтов, часто продолжая его дело, не ценили его, может быть именно потому, что пошли дальше его по открытым им путям.

30-ые годы принесли русской литературе определенное разрешение проблемы слога. В творчестве Кантемира и Тредиаковского в пределах различных жанров ставилась аналогичная задача — научиться писать „не славянским языком, но почти самым простым русским словом, то есть каковым мы меж собой говорим“ (Тредиаковский[5]). Сороковые годы с новыми именами, новой славой принесли и новые интересы в области поэзии. В 1741 г. из Германии вернулся в Россию Ломоносов; он привез с собой, кроме приобретенной на чужбине учености, законченную, детально разработанную систему поэтических воззрений. Он явился перед русской публикой сразу вполне сложившимся поэтом и беспрекословно воцарился на Парнассе. Своим творчеством он создал целое литературное направление, создал своеобразный стиль, характеризующий русскую поэзию 40-х годов. Основные принципы Ломоносовского направления в применении к слогу как прозаическому, так и стихотворному изложены в его „Риторике“, напечатанной в 1748 г. Дополняя данные „Риторики“ материалом других его статей и отдельных высказываний, мы можем воссоздать в общих чертах поэтическое мировоззрение Ломоносова. В основу его теории положено разграничение между речью поэтической и речью обыденной. Первая — „штиль“, характеризуется как „язык богов“, высокая речь, оторванная от привычного практически-языкового мышления, во всем отличная от этой „подлой“ речи, недопустимой в литературном произведении[6]). Ломоносову нужна прежде всего торжественность слога и абстрактность его. Он постоянно говорит о таких, по его мнению, достоинствах речи, как „важность, великолепие, возвышение, стремление, сила,

изобилие“ и т. д. Согласно с таким заданием Ломоносов подробно разрабатывает в „Риторике“ учение о развитии словесных тем, составляющее исходный пункт его построений. Он полагает, что необходимо всеми способами обогащать речь, „распространять“ ее. Вообще, характерной чертой его теорий является стремление к изобилию; ему нужно многое, а не достаточное. Ломоносов дает практические советы, как создавать обширную фразу — период. Каждое существенное слово — тема должно обрасти целой сетью зависимых словесных тем, не столько поясняющих или содействующих изобразительности, сколько служащих материалом для построения правильного рисунка разветвленной фразы [7]). Здесь мы имеем дело с самоутверждением поэтической речи, как таковой, с осознанным стремлением демонстративно разрушить связь с практическим языком. Существенным элементом организованной, литературной речи Ломоносов считает „украшения“ ее, фигуры и тропы. Эти приемы речевой орнаментики рассматриваются в „Риторике“ как необходимое мерило изящного слога; наилучший слог мыслится, как наиболее ими насыщенный; наоборот, речь, лишенная „украшений“, представляется ему — непоэтической, недостаточной. Таким образом рекомендуется вводить в свои произведения так наз. „витиеватые речи“, т. е. как определяет их сам Ломоносов, „предложения, в которых подлежащее и сказуемое сопрягаются некоторым странным, необыкновенным или чрезъестественным образом, и тем составляют нечто важное и приятное“. В следующей за этим подробно развитой теории так наз. „pointe“ по существу утверждается как достоинство более или менее обнаженная игра слов, т. е. слово снова получает значение элемента отвлеченного орнамента. Ту же цель — создание величественного слога преследует Ломоносов и своей теорией о лексическом составе поэтического языка, разработанной [8]) в статье „О пользе книг церковных в российском языке“ (1757). Воспользовавшись ста-

ринной, восходящей через теоретиков возрождения к классической древности, классификацией „стилей" (низкий, средний и высокий), Ломоносов на основе этой классификации попытался создать точно учитываемый критерий при отделении „возвышенных" слов от низменных. Этот критерий — церковно-славянский язык, так как, по Ломоносову, именно церковно-славянизм делает речь высокой. Теориям Ломоносова во всех отношениях соответствовала его поэтическая практика. В противоположность речи, основанной на равномерном чередовании мелких синтаксических единиц он выдвигает прием „замкнутого" периода, т. е. организует мелкие единицы в отношении целой иерархии соподчиненных элементов, периода, где слова как бы заполняют собою схему, составленную из фигур, мыслимых отвлеченно, как речевые интонации (особого развития эта синтаксическая система достигла в прозе — в речах Ломоносова). Внутри периода и его частей слова расположены также условно-торжественно, в постоянных инверсиях (здесь на помощь пришел церковно-славянский язык, а может быть отчасти и латинский) [9]). Из трех „штилей", указанных Ломоносовым теоретически, для его творчества имел значение по преимуществу „высокий штиль". Славянизмы, библейские выражения поддерживают общую атмосферу величия слога. Слова сочетаются не по принципу их значения, а по принципу отбора наивысшего в эмоциональной окраске семантического ряда. Рядом с славянизмом может стоять мифологическое имя, осуществляющее при простом понятии необыкновенное слово, связанное с представлением об античной древности, об Олимпе, т. е. вводящее в ряд опять таки возвышенных ассоциаций. Таким же образом могут вводиться и научные термины и имена собственные, в смысле антономазии, в перифразе и т. п. Все эти слова иного порядка, чем те, из которых составляется практическая речь, и иначе употребляемые. В отношении к принципам словоупотребления, для Ломоносова характерна

борьба с обычным значением слова в языке. Слово, связанное своим конкретным, так сказать земным значением, мешает его полету ввысь; оно должно утерять свое бедное, простое значение и воспарить в абстракцию. В полном согласии со своей теорией, Ломоносов вводит в свою речь сдвиги в области значений слов. Принцип напряженности проводится и здесь. Отсюда характеризующие стиль Ломоносова резкие метафоры, смелые эпитеты, нарушающие логическую связь понятий и т. д. Для Ломоносова важно соединить в одном выражении понятия слишком отличных друг от друга рядов с тем, чтобы, не выигрывая в предметной образности, они придавали бы речи эмоциональную окраску необыкновенного величия и т. п. Он любит также олицетворения, где наделяются свойствами или действиями из области реальных представлений отвлеченные понятия и наоборот. Получается смешение предметного мышления с абстрактным, уничтожение границы между тем и другим. Развивая словесные темы тропов этого рода, Ломоносов создает те необыкновенные тематические мотивы, которые прежде всего бросались в глаза его современникам в его стихотворениях. Это — моменты описания, из которых вытравлена конкретная образность; это — стремительные нагнетения невероятных сочетаний слов различных рядов значений, соединенных в картины без картинности, заключающих фантастические гиперболы. Но эта фантастика не стремится создать иллюзию реального, не вклиняется в круг предметов мира сего; наоборот, она носит характер великолепной игры абстракциями, так как сочетания слов — представлений и слов — понятий сообщают ей совершенную немыслимость. Ломоносов настолько смел в этом отношении, что подчас доходит до туманности, получается как бы заумный язык, но не в смысле небывалых слов, а в смысле небывалых сочетаний значений. Эмоциональная основа всей системы Ломоносова осмысляется им, как тема каждого его произведения в целом; это—лирический подъем, восторг, являющийся

единственной темой его поэзии и только получающий различные оттенки в тех или иных одах (а также и речах). Для Ломоносова носителем восторга, т. е. единственным персонажем его лирической темы является душа, пребывающая в состоянии сильнейшего аффекта, вознесенная к небесам, Парнассу; земные предметы не представляются ее взору, восхищенному в Жилище Муз; все предстает пред ней увеличенным, возведенным в достоинство божественного. В зависимости от основной напряженной тематической стихии находится и строение тематического плана оды (или речи). В самом деле, восторженный пиит руководим в своем пении не разумом, но восхищением; его воображение парит, пролетает мигом пространство, время, нарушает логические связи, подобно молнии освещает сразу разнообразные места. Из лирической темы восторженного пафоса, понятой таким образом, вытекает пресловутый „лирический беспорядок", предписанный для оды еще Буало. Логическое сцепление тематических элементов должно избегаться; ода распадается на ряд лирических отрывков, связанных чаще всего вставными строфами, в которых введена тема самого поэта, носителя лирического волнения. Именно такие приступы отдельных частей оды (так же как приступы ко всей оде) весьма часто заключают мотив прямого описания восторженного состояния поэта; он вознесен к небу, пронзает мыслью эфир, грядущее и минувшее раскрывается перед ним, он взлетает духом к Парнассу и т. д. по нескольку раз в одной пиесе. Этими высказываниями, обставленными сильными лирическими формулами вопросов и возгласов, как будто мотивируется разрыв в ведении основной темы: певец поражен новой мыслью или новым видением и немедленно начинает воспевать его. Таким образом и здесь логика уступает место эмоционально-оправданным связям; план оды Ломоносова противопоставляется обыденному представлению о разумном плане практического изложения. Жанры, осуществляющие напряженно-лирическое и

условное направление творчества Ломоносова — это по преимуществу, — торжественная ода, торжественное слово (речь), трактуемая им как лирический жанр, близкий к оде (хотя прозаический), стихотворные переложения псалмов (и несколько других аналогичных стихотворений), во многом повторяющие поэтическую систему од.

Система Ломоносова не удержалась надолго в русской поэзии в положении царствующей и исключающей другие направления. Уже ближайший младший современник его явился создателем школы, во многом враждебной этой системе. Сумароков выступил на литературное поприще одновременно с Ломоносовым. Но, тогда как этот последний вошел в литературу готовым поэтом, Сумароков лишь значительно позднее занял определенное, свое собственное место на Парнассе. В то время как Ломоносов творит одну за другой свои замечательнейшие оды, Сумароков учится своему искусству и только к концу 40-х годов вырабатывает в общих чертах свое литературное credo. С этого времени рядом с Ломоносовским направлением, жившим уже с начала десятилетия, стало новое, более молодое течение, столкнувшееся с ним. Сумароков часто высказывался и в специальных статьях и попутно в самых разнообразных произведениях, как прозаических, так и стихотворных. Лейтмотивом в его высказываниях об искусстве является требование „естественности“. На место ломоносовской искусственной повышенности тона он поставил непринужденность, на место торжественности — простоту. Это — его любимое понятие. О простоте он взывает в своих теоретических и критических статьях, эпистолах, дидактических и сатирических стихотворениях и т. д. Уже в епистолах „о стихотворстве“ и „о русском языке“ (1748), Сумароков требует простоты и восстает против гиперболизма и удаления от „естественного“ способа выражения [10]). Позднее, в прозаических статьях он высказывается полнее и определеннее. Так, в статье „о неестественности“ он высмеи-

вает и осуждает поэтов, которые пишут „не имея удобства подражать естества простоте, что всего писателю труднее, кто не имеет особливого дарования, хотя простота естества издали и легка кажется. — Что более писатели умствуют, то более притворствуют, а что более притворствуют, то более завираются“ [11]). В других статьях и стихах Сумароков неоднократно возвращается к этой теме, прославляя „ясность и чистоту“ в стихах, возмущаясь „хитростью“, т. е. искусственностью, лишающею произведение красоты и делающею его „пустым“; он восклицает: „Что похвальней естественной простоты, искусством очищенной и что глупея сих людей, которые вне естества хитрости ищут“ [12]). Он бранит поэтов, которые „словами нас дарят, какими никогда нигде не говорят“, которые составляют „речь, совсем необычайну, надуту пухлостью, пущенну к небесам“ [13]). В течение тридцати лет он с яростью, с почти фанатическим рвением боролся за свои взгляды и проповедовал их по мере своих сил. Еще в молодости он, по свидетельству Тредиаковского, порицал поэтов, переставляющих слова в фразе по сравнению с обычным порядком („изволит смеяться над теми, кои иногда в стихах прелагают части слова, будтоб наш язык так же был связан тем, как французской и немецкой“ [14]). Тоже он повторял и позже: „языка ломать не надлежит; лутче суровое произношение, нежели странное слов составление“ [15]). И еще в одном из последних своих произведений, „Ответе на оду В. И. Майкова“ (1776) он писал: „Витийство лишнее природе злейший враг; Брегися сколько можно, Ты Майков оного“, и ниже: „Коль нет во чьих стихах приличной простоты, Ни ясности ни чистоты, Так те стихи лишенны красоты И полны пустоты“... Сумароков полагал, что следует прежде всего стремиться к возможно большему сближению с обыденной, разговорно-практической речью. Следовательно, ту же проблему поэтической речи, которая остро стояла и перед Ломоносовым, он разрешал в смысле, противоположном тому, как это делал его

предшественник. Условная, возвышенная речь воспринималась Сумароковым как фальшивая. Само собой разумеется, что и все остальные стороны произведения, мыслимого как наилучшее, согласовались в представлении Сумарокова с безыскусственностью слога. Он хотел создать иллюзию неподготовленного и необработанного высказывания поэта. Он тщательно стирал видимые границы между искусством и реальностью. Все земное, начиная от подделки под практический язык и кончая обыденнейшими темами, должно было войти в поэзию, слишком долго бывшую „языком богов", настойчиво напоминавшим о своей специфически-литературной обработке. Весь механизм поэзии должен спрятаться от взора читателя. Тогда, по мнению Сумарокова, можно быть искренним, можно просто и ясно передавать читателю свои человеческие мысли и чувства. На пути прославления безыскусственного выражения, Сумароков столкнулся с народным творчеством; он приемлет его как образчик, по его мнению, художества не испорченного отказом от простого человеческого слова. В своей статье „О стихотворстве Камчадалов" [16]) он останавливается на вопросе о роли художнической обработки и специфически-поэтической стихии вообще (в его терминологии — „искусство") в организации литературного произведения и об отношениях ее к стихии непосредственного выражения („природа"). В конце статьи он заявляет: „Говоря о стихотворстве, которое чистейшим изображением естества назваться может, оно всего больше ослеплению искусства подвержено... Останемся лучше в границах правды и разума, и в мысли таковой, что человеку человечества превзойти не удобно. Природное изъяснение из всех есть лучшее". В связи с этим своеобразным натурализмом слова стоит и требование рациональной ясности поэтического произведения. „Чистая мысль", ясное выражение ее, постоянно рекомендуемые поэту Сумароковым, обеспечивают, по его мысли, незатрудненное, легкое восприятие и верную передачу сущности данного психологического состоя-

ния, которое он может быть имел склонность вообще рационализировать. Исходя из указанных общих положений, Сумароков встретился с традицией Ломоносова и ревностно трудился над ниспровержением ее. Проповедуя „простоту и естественность“, он полемизировал одновременно с теми, которые писали иначе. В ряде критических выпадов, замаскированных или открытых, он высказывает свое отношение к приемам, характеризующим ломоносовскую систему. Так, он переводит отрывок из трактата „О высоком“ (Лонгина; с перевода Буало), выбирая для передачи русскому читателю именно то место, в котором осуждается „надутость“, стремление „превзойти великость“, „всегда сказать нечто чрезвычайное и сияющее“, осуждается „жар не во время“, излишняя „фигурность“ речи, метафоризм и т. д., — все во имя „естественности“ [17]). В статье „О разности между пылким и острым разумом“ [18]) Сумароков, в противоположность Ломоносову, называвшему остроумием ценную, по его мнению, способность быстро охватывать воображением целые ряды представлений, вольный полет фантазии, хоть и дополненный „рассуждением“, — утверждает, что „острый разум состоит в проницании“, способность же, восхваляемая Ломоносовым, есть только „пылкий разум“, при котором и без руководительства „острого разума“, поэт „набредит и бредом своим себе и несмысленным читателям поругание сделает“ [19]). Этот выпад Сумарокова против одного из основных учений „Риторики“ Ломоносова тщательно замаскирован; статья вовсе лишена внешне-выраженного полемического элемента; в своей переписке Сумароков был откровеннее; в одном письме он ссылается на „Риторику“, как на верное доказательство безумия Ломоносова. В статье „об остроумном слове“ Сумароков заявляет, что „многоречие свойственно человеческому скудоумию. Все те речи и письма (т. е. сочинения, *Г. Г.*), в которых больше слов, нежели мыслей, показывают человека тупого“ [20]); тем самым он протестует против теорий Ломоносова, видевшего

в „изобилии“ речи достоинство ее. Прозрачным намеком на Ломоносова, предававшего в угоду возвышенности рациональную последовательность, является следующий выпад в статье „К несмысленным рифмотворцам“. Сумароков иронически обращается к поэтам: „Всего более советую вам в великолепных упражняться одах; ибо многие читатели, да и сами некоторые лирические стихотворцы рассуждают тако, что никак невозможно, чтоб была Ода и великолепна и ясна: по моему мнению пропади такое великолепие, в котором нет ясности“ [21]). Кроме этих и других аналогичных мест, где имя Ломоносова не названо и полемическая направленность более или менее сглажена, Сумароков выступал против своего литературного противника и открыто. Так, уже совершенно недвусмысленно звучит примечание к его переводу IV олимпич. оды Пиндара (1774). Здесь говорится: „Г. Ломоносов не зная по гречески и весьма мало зная по французски, м. б. никогда не читал Пиндара; и хотя некоторые сего российского лирика строфы великолепием и изобильны, но Пиндара в них не видно; ибо вкус Пиндаров совсем иной... Пиндар порывист, но всегда приятен и плавен; порывы и отрывы его ни странны, ни грубы, ни пухлы; и нет во стихотворстве ни приятности ни великолепия без плавности и некоторой нежности. Многие наши одописцы не помнят того, что они поют; и вместо того говорят, рассказывают и надуваются. Истребите, о Музы, сей несносный вкус и дайте познавать писателям истинное красноречие, и наставьте наших пиитов убегати пухлости, многоглаголания, тяжких речений“ [22]) и т. д. Не только „многоглаголание“, соответствующее ломоносовскому „изобилию“, тяжкость речений, соответствующая отбору высоких слов у Ломоносова, усиленная „витеватость“ [23]), теорию которой разрабатывал Ломоносов, — кажутся Сумарокову недостатками поэтической речи; он считает недостатком и „громкость“ [24]) од Ломоносова, прославленную его поклонниками. В вступлении к брошюре „Некоторые строфы двух авторов“ (1774), в кото-

рой Сумароков напечатал избранные строфы свои и Ломоносова для сравнения и суда публики, он пишет: „Мне уже прискучилося слышати всегдашние о г. Ломоносове и о себе рассуждения. Слово громкая ода к чести автора служить не может; да сие же изъяснение значит галиматью, а не великолепие“.

Помимо всех выпадов против ломоносовской системы, помещенных в напечатанных самим Сумароковым произведениях его, до нас дошли еще некоторые статьи против Ломоносова, опубликованные уже после смерти обоих поэтов. Среди них наиболее примечательна обширная статья, посвященная подробному разбору одной из од Ломоносова (Оды на восш. на прест. 1747 г.) [25]). Центральной темой статьи является полемика с ломоносовскими принципами словоупотребления. Сумароков последовательно осуждает всякий сдвиг в области значения слова (троп). Он порицает самые невинные метафоры и метонимии, отходящие от привычного (по его мнению, в то же время единственно-допустимого) употребления слова. Так, он осуждает стихи Ломоносова „Петровы возвышали стены До звезд плескание и клик“, или „Верьхи Парнасски возстенали“, или „Сомненный их шатался путь“, или „Летит корма меж водных недр“, так как по его мнению „Не стены возвышают клик, но народы“..., и „Возстенали Музы, живущие на верьхах парнасских, а не верьхи“, и „Они на пути шатались, а не путь шатался. Дорога никогда не шатается, но шатается, что стоит или ходит, а что лежит не шатается никогда“, и „Летит меж водных недр не одна корма, но весь корабль“. Выражения, как „пламенные звуки“, „лира восхищенна“, „прохладные тени“, „прекрасны наши времена“, или же „гром труб“ также возмущают Сумарокова, потому что „пламенных звуков нет, а есть звуки, которые с пламенем бывают“, „говорится: разум восхищенный, дух восхищенный, а слово восхищенная лира равно так слышится, как восхищенная скрипица, восхищенная труба и протчее“, „тени не прохладные, разве охлаждающие или прохлаждающие“, „прекрасны времена

не знаю, можно ли сказать. Можно сказать прекрасные дни, говоря о днях весенних, прекрасные девицы и прекрасные времена, ежели говорится о погоде, а щастливые времена прекрасными не называются", и „трубный глас не гремит, гремят барабаны; а ежели позволено сказать вместо трубного гласа трубный гром, так можно сказать и гром скрипицы и гром флейты"[26]). Примечательны также замечания данной статьи о составе сравнений, в которых Сумароков требовал, очевидно, рационального подобия семантического типа обоих членов сравнения. Он пишет о стихе Ломоносова „И зрак приятнее рая" — „зрак приятнее рая сказать не можно. Какой нибудь земле можно сказать приятне рая. На пример Италия приятнее рая; а о зраке человеческом надлежало бы сказать на пример так: И зрак приятнее зрака богини или что нибудь иное сему подобное". О стихах Ломоносова „Твои щедроты ободряют Наш дух, и к небу устремляют" он замечает: „Можно догадаться, к чему это написано; однако это так темно, что я не думаю чтоб кому это в читании скоро вобразиться могло. А для чего в этом месте ясность уничтожена и притом натянуто, то тотчас разсмотреть удобно. Нужно было сравнение, чтоб сравнять дух наш с пловцом. А сравнение нашего духа с пловцом весьма безобразно; и не знаю стоило ли оно, чтоб для него уничтожать ясность. Можно сказать льется кровь как вода; человек свиреп как лев; но нельзя сказать наш дух как пловец, наша злоба как лев, наше смирение как агнец и прочее". Попутно Сумароков задевает и тематическую композицию разбираемой оды, осуждая перерыв в ведении темы [26a]). Не удовольствовавшись критикой, Сумароков пустил в ход против своего противника орудие еще более страшное — пародию. Так наз. „вздорные оды" [27]) его выясняют для нас, что именно имел в виду Сумароков, говоря о „пухлости, надутости, неясности" стихов Ломоносовского направления. Он пародирует в них торжественные оды Ломоносова, улавливая с примечательной тонкостью харак-

тернейшие приемы его манеры и доводя их до абсурда. Так, представлены в комическом виде „беспорядок" в изложении темы, перелеты от одного мотива к противоположному, отвлеченные, гигантские картины, смешение различных рядов мотивов, постоянно всплывающая тема самоописания вознесенной к небесам в пророческом сне души поэта, так же как общая тема — восторг, перманентный пафос и, наконец, Ломоносовские метафоры, несообразные (на взгляд Сумарокова) эпитеты и т. д. [28]).

Творчество Сумарокова во многих чертах столь же противоположно Ломоносовскому, сколь и теория. Так, Сумароков разрушил ограничение в словах; различая словарь различных жанров, он все же избегает исключительно торжественного подбора слов [29]); вне „высоких" жанров он приемлет всякого рода слова; он употребляет слова грубые, даже вульгарные (в особенности, в баснях), как бы подчеркивая свою смелость в этом направлении. Принципы семантического использования слова согласуются у Сумарокова с тем, что он высказал в критике на оду Ломоносова. Для него слово — это как бы научный термин, имеющий точный и вполне конкретный смысл; оно прикреплено к одному строго определенному понятию. Никакое расширение первоначального значения или изменение его не желательно; поэтому употребление тропов сведено Сумароковым до минимума. Этот же принцип научной, неукрашенной речи проведен и в синтаксисе. Выстраивание словесных зданий чуждо Сумарокову. Он стремится создать фразу возможно короткую, непринужденную; и в этом отношении его стиль характеризуется преимущественно отрицательно: он избегает фигур, избегает симметрии в расположении элементов фразы и т. д. Словорасположение также стремится к наибольшей естественности. Избегаются не только условно-торжественные, славянские обороты фразы, но и поэтические инверсии вообще. В тематической композиции своих произведений Сумароков проводит принцип рациональ-

ной последовательности; взлеты фантазии, разрывающие тему и реализующиеся в фантастических картинах, ему чужды. Вообще же, если Ломоносов с высот абстрактной словесной игры не опускается до земной живописности, то и Сумароков, оставаясь на земле, также не стремится живописать словами; его стихия— чувство и мысль, а не краска, воображение эмоциональное, но не чувственное. Решительной реформе подверглась и область тематики. Отвлеченный, астральный восторг Ломоносова покинут, хотя основной стихией поэзии является лирика. Сумароков вводит в поэтический обиход темы личных индивидуальных человеческих переживаний. Самые простые, самые повседневные чувства представляют для него наибольший интерес. Основной смысл Сумароковской системы в ее отношении к предшествующей ей, Ломоносовской, можно характеризовать как ослабление всех способов воздействия на воспринимающего. Напряженности, повышенности в использовании всех приемов, переставшей удовлетворять в поэзии Ломоносова, Сумароков противопоставил принцип отсутствия напряжения, наименьшего использования специфически - поэтического, как в слоге, так и в плане и в тематике. Одну лишь возможность поэтического языка он использовал более интенсивно, чем Ломоносов, именно звуковой его строй, в частности ритмический. Если Ломоносов довольствовался немногими метрическими схемами (чаще всего 4-хст. и 6-ст. ямб), то Сумароков стремился создать для русского стиха более широкие ритмические возможности. Он дал образцы использования всех возможных метрических схем, писал трехдольными метрами с произвольной анакрузой, создавал самые различные строфические сочетания стихов того или иного метра; он составлял, затем, строфы из стихов различных метров (песни) и, наконец, сложные логаэдические строфы (песни); он вводил вольный ямб (разност.) с рифмами и без рифм в высокие жанры; он создавал, в связи с работой Тредиаковского, но иначе чем он, русские

аналоги античным логаэдическим строфам; он осмелился даже писать чисто - тоническими строками вольного ритма (ритмованной прозы; псалмы). Примечательно при этом в поэзии Сумарокова редкое сочетание повышенного интереса к ритмической организации слова с минимальной риторической организацией его (тропы и др.). Ритмические опыты Сумарокова стоят в связи с общей наклонностью его к эксперименту, унаследованною от Тредиаковского вместе с начатками простого слога. Помимо создания особой системы поэтических приемов, творчество Сумарокова имело значение еще и в том смысле, что оно необычайным разнообразием своим открывало широкие возможности последующему поколению, которое могло уже продолжать начатое. В некоторых жанрах Сумароков имел предшественников; большей частью приходилось все же создавать наново. Он дал образцы во всех почти жанрах, тогда известных; в этом отношении после него XVIII век прибавил немного. Начав с песен, он вскоре перешел к оде (пока еще ломоносовского типа), псалму, трагедии, епистоле; затем следуют комедия, басня, эпиграмма, лирическое стихотворение вне установленной тогда классификации жанров, идиллия. В то же время (50-е годы) Сумароков разрабатывает сонет, создает античные строфы, анакреонтич. оду. Далее идет опера, эклога, элегия, драма; затем статья и речь (проза), рондо, сатира. Наконец, на новых основаниях перестраивается торжественная ода, вновь привлекает внимание поэта псалом и т. д. и т. д.

Исходя в стихотворных переложениях псалмов Давида из традиции, идущей от Симеона Полоцкого к Ломоносову, Сумароков дал все же новое направление этому жанру. Для него псалом — не столько высокая песнь в честь Бога и его избранных, сколько молитва человека, изнемогающего под бременем жизни и ненавидящего порок. Низведению общечеловеческого гимна до степени индивидуального молитвенного излияния соответствует и выдвигание на первый план героя

песни, — молящегося певца, и общее снижение стиля, характерное для Сумароковской лирики вообще. Рядом с псалмами следует поставить целый ряд стихотворений, не подходящих ни под одно из жанровых понятий XVIII века. В них Сумароков является создателем нового типа литературного творчества в России; просто и непринужденно рассказывает герой этих произведений о своих переживаниях и мыслях, порой мимолетных [30]). Эмоционально-лирическая тема в особенности сильно поддержана ритмическим строем в песнях. Здесь Сумарокову пришлось бороться с традицией, укрепившейся издавна. Еще в Петровскую эпоху распространился тип искусственной песни с постоянной любовной темой, имевшей несколько вариаций (разлука, измена и т. д.). Эту старинную песню характеризует обилие славянизмов, классических имен, гиперболизм, повышенный тон вообще [31]). Сумароков уже в „Епистоле о стихотворстве" (1748) ополчается против всей этой системы во имя простого выражения простого человеского чувства; он пишет: „Слог песен должен быть приятен, прост и ясен, /Витийств не надобно; он сам собой прекрасен, /Чтоб ум в нем был сокрыт, и говорила страсть; /Не он над ним большой, имеет сердце власть. /Не делай из богинь красавице примера /И в страсти не вспевай: Прости, моя Венера, /Хоть всех собрать богинь, тебя прекрасней нет; /Скажи, прощаяся: Прости теперь, мой свет..... /Кудряво в горести никто не говорил: /Когда с возлюбленной любовник разстается, /Тогда Венера в мысль ему не попадется" [32]). Полемическая направленность этих стихов против предшественников Сумарокова, силлабистов, выступает еще ярче при сопоставлении их со стихами, предшествующими им в епистоле: „О песнях нечто мне осталося представить; /Хоть песнопевцев тех никак нельзя исправить, /Которые что стих не знают, и хотят /Нечаянно попасть на сладкий песен лад. /Нечаянно стихи из разума не льются, /И мысли ясные невежам не даются; /Коль строки с рифмами, стихами то зовут;

Стихи по правилам премудрых Муз плывут"... В соответствии с теорией Сумарокова, в его песнях интонация волнения сочетается с простейшими словами, организованными самым незаметным образом и говорящими о любви в ее самых незатейливых проявлениях [33]). Та же любовь составляет тему элегий Сумарокова. Лишенные ритмических возможностей песни, заключенные в александрийский стих, элегии детальнее разрабатывают свою единую и простейшую лирическую тему, последовательно открывая психологические признаки эмоции героя. Современники не ставили слишком высоко торжественные оды Сумарокова, и сам он в течение долгого времени писал их немного; здесь в особенности приходилось преодолевать влияние примера Ломоносова. Уже в конце своего жизненного пути Сумароков перестроил торжественную оду по новому; в этом ему помогли его ученики, в то время ведшие уже свою собственную линию в поэзии. Эта новая ода — не восторженное песнопение, а скорее размышление на важные темы; она приемлет дидактические элементы. Ломоносовский лирический беспорядок заменен простым изложением и планом [34]). Значительная часть произведений Сумарокова посвящена разработке лирической темы негодования на условия жизни, т. е. сатирической темы. Сатиры в узком смысле термина написаны грубым языком, симулирующим задорную речь возмущенного и не стесняющегося в своих выражениях человека, и останавливают ввимание читателя на самых различных проявлениях современного быта, начиная от взяточничества и кончая шумом в театре и др. Эпистолы Сумарокова также изобилуют сатирическими выпадами, а иной раз и совсем совпадают с сатирами. Весьма заметно пробивается сатирическая стихия и в его баснях. Сумароков написал огромное количество басен (374); современники признают их перлом русской поэзии. В баснях этих прежде всего разработана проблема сказа, притом в Сумароковском духе. Рассказчик (а в них рассказчик все время выдвигается) балагурит с чита-

телем - слушателем, говорит о том о сем и, между прочим, рассказывает самую басню. Низменные, грубые слова, народные обороты фразы; говорные интонации характеризуют их слог; метр (разностопный ямб, введенный по образцу немцев) и частая рифмовка подряд морфологически-аналогичными словами ослабляют, по возможности, узы стихотворной схемы, как таковой [35]). Лирическая стихия проникает и в эклоги Сумарокова; чаще всего, это — лирические стихотворения о любви в пасторальном духе, вставленные в рамку определенной ситуации или сюжетного фрагмента. Предметный словарь эклоги ограничен отбором примитивнейших понятий сельского быта; от времени до времени всплывает некоторая украшенность речи специфически пасторального типа (обращения к природе, отрицат. сравнения и т. п.). В целом — эклоги Сумарокова ставят себе задание органически слить элементы лирики, эпоса и, наконец, драматической реплики. Сумароков прославился как трагик, и в памяти позднейших поколений остались преимущественно его трагедии. Образцы этого жанра он дал России первый; при этом ему удалось выработать оригинальную драматургическую систему, соответствующую в своем основном стремлении к упрощению всех элементов трагедии общему уклону его творчества [36]). Большой успех имели и оперы Сумарокова, написанные под значительным влиянием Кино (Quinault) и отчасти Метастазио. Здесь лирические элементы обособляются в виде арий и получают особое развитие. Кроме трагедий, опер и либретто для придворных аллегорических феерий, Сумароков написал еще стихотворную „дрямму“ — „Пустынник“, в которой попытался воскресить старинный жанр школьной драмы—мистерии.

Следует оговорить, что контрастное изображение обоих направлений поэзии середины века страдает неизбежной схематичностью. С одной стороны для описания каждого из этих направлений необходимо было бы учесть огромное количество деталей в системе каждого

жанра, в его происхождении и становлении; с другой стороны, во многих пунктах системы Ломоносова и Сумарокова близки. Однако, основное различие, антагонизм этих двух систем образовал центральное движение поэзии в 40-е и 50-е годы. Современники живо ощущали разлад на Парнассе, многие из них определяли свои вкусы той или иной системой и становились на сторону одного из поэтов.

После того как поэтическое мировоззрение Сумарокова определилось к концу 40-х годов, в течение целого десятилетия его система сосуществовала и боролась с Ломоносовской. Но уже в это время вокруг борьбы корифеев поднялись споры, в которых участвовали приверженцы обоих поэтов. Так, И. П. Елагин, вполне правильно понявший реформу Сумарокова и пытавшийся итти по его следам, решительно высказался в пользу учителя. В своей сатире „на петиметра“, он ревностно восхваляет гений Сумарокова и делает выпад против Ломоносова. Вокруг этой сатиры поднялась целая буря; до нас дошел ряд стихотворных пьес с возражениями Елагину и, наоборот, защитой его [37]). Кто то вступился за Ломоносова, кто то бранил Елагина за то, что он высмеивал в своей сатире мелкие бытовые явления, а не важные пороки, как якобы делал Буало, кто то (повидимому, Тредиаковский) возмущался похвалами Сумарокову, недостойному их, и т. д. Но Елагин не унимался. В стихотворении к „Сумарокову“ [38]) он снова превозносит учителя, и пишет: „Научи, творец Семиры, / Где искать мне оной лиры, / Ты которую хвалил; / Покажи тот стих прекрасный, / Вольный склад притом и ясный, / Что в эпистолах сулил. Где Мальгерб, тобой почтенный, / Где сей Пиндар несравненный, / Что в эпистолах мы чтем. / Тщетно оды я читаю, / Я его не обретаю, / И красы не знаю в нем. / Если так велик французской, / Как великой есть наш русской, / Я не тщуся знать его. / Хоть стократ я то читаю, / Но еще не понимаю / Я и русского всего“. Эти строфы вызваны стихами „Эпистолы о стихотвор-

стве“ Сумарокова, заключающими похвалу Ломоносову: „Иль с Ломоносовым глас громкий вознеси, / Он наших стран Мальгерб, он Пиндару подобен“. В данном случае Елагин нашел нужным поправить учителя, слишком благосклонного к противнику (Епистол. о стихотв. была написана тогда, когда Сумароков еще не разошелся окончательно с Ломоносовым).

Ломоносов в пространном письме к И. И. Шувалову от 10/XI 1753 г. защищается от нападок, заключенных в приведенном отрывке стихотворения Елагина: [39]) „Они стихи мои осуждают и находят в них надутые изображения для того, что они самих великих древних и новых стихотворцев высокопарные мысли, похвальные во все веки и от всех народов почитаемые, унизить хотят. Для доказательства предлагаю Вашему Превосходительству примеры, которыми основательное оправдание моего им возможного подражания показано быть может“. Затем он приводит образцы „высокопарной“ поэзии, взятые у Гомера, Виргилия и Овидия. Потом он пишет: „Сим подобных высоких мыслей наполнены все великие стихотворцы, так что из них можно составить не одну великую книгу. Того ради я весьма тому рад, что имею общую часть с толь великими людьми; и за великую честь почитаю с ними быть опорочен неправо; напротив того за великое несчастие, ежели Зоил меня похвалит. Я весьма не удивляюсь, что он в моих одах ни Пиндара ни Малгерба не находит: для того, что он их не знает и говорить с ними не умеет, не разумея ни по гречески, ни по французски... Заключая сие, уверяю Ваше Превосходительство, что я с Перфильевичем переписываться никогда намерен не был; и ныне, равно как прежде сего пародию его на Тамиру, все против меня намерения и движения пропустил бы я безпристрастным молчанием без огорчения, как похвалу от его учителя (т.-е. Сумарокова. *Г. Г.*) без честолюбивого услаждения; есть ли бы я не опасался произвести в Вас неудовольствие ослушанием“. Однако же ссылки на авторитеты древности были мало убедительны для лю-

дей, отрицавших самую „высокопарность“, столь любезную Ломоносову. В 1759 г. в статье „О стихотв. Камчадалов“ Сумароков говорит о стихотворстве, подверженном ослеплению „искусством“, т.-е. искусственностью, „что ясно доказали старающиеся превзойти Гомера, Софокла, Виргилия и Овидия“; здесь к именам, к которым аппелировал Ломоносов, прибавлено еще одно Софокла (из древних трагиков сам Сумароков ценил в особенности Еврипида).

Помимо полемики вокруг Елагинских выступлений, дошли до нас и другие выпады, относящиеся к той же эпохе. В некоем немецком стихотворении 1754 г., всячески бранящем Ломоносова, отрицается, между прочим, значение его поэзии в истории русского стихосложения; здесь же упоминается сочувственно о Сумарокове: „Sumrakof, der die scanzion /Auf deutsch wollt habn erfunden/ Hätt'er für seiner Künheit Lohn/ Wie Marsjas gern geschunden“ [41]). Интересна также направленная против Ломоносова „Эпистола от водки и сивухи к Л.“. В ней помимо насмешек по поводу пьянства Ломоносова находятся выпады и против его поэтической системы, составленные в характерном для сторонников Сумарокова смысле. Так, неизвестный автор ее пишет: „А ныне пухлые стихи твои читая, /Ни рифм, ни смыслу в них нигде не обретая/, И разбирая вздор твоих сумбурных од/, Кричит всяк, что то наш (т.-е. водки и сивухи, *Г. Г.*), не твой сей тухлый плод/, Что будто мы, не ты стихи... слагаешь/, Которых ты и сам совсем не понимаешь“. Далее опять порицается „темнота“ од Ломоносова, отсутствие в них „ясности“ [42]).

Кроме возражений на сатиру Елагина до нас дошла еще одна пиеса, направленная против Сумарокова, это — басня „Мышь городская и мышь деревенская“ [43]); высмеивающая трагедию Сумарокова „Синав и Трувор“. Примечательно, что в этой пиесе (как, впрочем, и в эпиграммах самого Ломоносова на Сумарокова) не видно указаний на сознательность в борьбе двух направлений; автор ее насмехается над некоторыми не-

удачными выражениями трагедии (сюда же присоединены выражения „поборник истины“ в смысле „противник“, и „нетронута взирала“ из Гамлета, уже опороченные Тредиаковским и Ломоносовым) [44]), пародирует их, но никак не протестует против сущности системы Сумарокова. Может быть можно видеть в этом признак бессилия совладать с новым и, вероятно, как все новое, непонятным течением. Бороться с ним было еще труднее потому, что оно, повидимому, имело успех. Трудно не видеть выпада против Сумарокова, выражения недовольства тем, что читатели, особенно молодежь, пошли за ним, в замечании Ломоносова в неоконченном наброске статьи „О нынешнем состоянии словесных наук в России“ [45]) (следует указать, что Ломоносов хотел назвать статью еще иначе: „О чистоте Российского Штиля“ или еще „О новых сочинениях Российских“). Здесь Ломоносов указывает: „Коль вредны те, которые нескладным плетеньем хотят прослыть искусными, и охуждая самые лучшие сочинения, хотят себя возвысить; сверх того подав худые примеры своих незрелых сочинений приводят на неправой путь юношество, приступающее к наукам, в нежных умах вкореняют ложные понятия, которые после истребить трудно или и вовсе невозможно“. Споры о преимуществах поэзии Ломоносова и Сумарокова не умолкали и позднее; они были, повидимому, обычным явлением не только до самой смерти Ломоносова (1765), но и после. Намечались целые лагери приверженцев того или иного направления; нередко поклонники Ломоносова находили нужным бранить Сумарокова и наоборот. Так, напр., рьяный приверженец Ломоносова, гр. А. П. Шувалов, восхвалявший в своей французской оде на смерть любимого поэта его гений, не обошел молчанием и его литературных врагов. Он писал: „L'un copiste insensé des défauts de Racine, / De l'Homère du Nord hait la muse divine, / D'autres versent le fiel sur son nom et ses moeurs. / Insectes méprisables, / De leur trames coupables / On connait les horreurs“... К слову „copiste“ он сделал при-

мечание: „M. Somorokof, auteur des quelques tragédies, où l'on remarque une imitation servile de Racine et la manie de copier ce grand homme jusques dans les faiblesses qu'on lui reproche. Ce M-r Somorokof à détesté de tout temps le Poete qu'on célèbre, uniquement à cause de ses talens supérieurs" [46]). Наличие двух литературных партий засвидетельствовано еще для конца 60-х годов дошедшими до нас прямыми указаниями. Споры представителей обеих группировок были, повидимому, настолько обычным явлением, что они попали даже в число бытовых тем сатирич. журналов. В „Адской почте" (1769. Ноябрь) находим подробное описание такого спора; Кривой бес пишет Хромоногому: „Вчерашнего дня я обедал у некоторого человека, словесные науки любящего. Там то я наслушался вздоров учеными называющихся людей... Наконец дошло дело до здешних лучших стихотворцев. Перечесть их всех им не много труда стоило, ибо между некоторыми нашими хорошими стихотворцами поныне было два, которых сочинения украшают славу нашего отечества; один из них обожал Клию, а другой Мельпомену. Оба сии стихотворца имеют свои партии, без которых ныне в свете разумным быть не можно... Большая часть сего дома гостей прославляла сочинения Лирические, которых многие из них не разумеют; а меньшая, но лучшего вкуса, отдавало первенство нежностям. Одного и другого стихотворца обожатели такой подняли шум, крики и визг в доме любителя Наук, что и я принужден был длинные мои уши заткнуть. Наконец некоторый человек довольно учившийся и в Науках упражняющийся, который видел и знает свет, решил для меня довольно их спор". Этот знаток в пространной речи отдает предпочтение Сумарокову („Г. С.", как он обозначается в статье), на основании 3-х главных доводов, которые он считает объективными; во первых Ломоносов („Г. Л.") писал превосходно только оды, а Сумароков — и трагедии и еклоги и басни; во вторых самый жанр трагедии приносит больше пользы обществу, чем одический,

и в третьих, — ода и с промахами может быть хорошей, а „трагедия и посредственности не терпит“. Впрочем, заключение судьи такое: „Я теперь сказать должен, что Оды одного и Трагедии, Еклоги, а особливо Притчи другого вечного нашего почтения достойны; однако один, сделав более другого, у людей беспристрастных имеет некоторую отличность; но всего лучше, последовав г. Волтеру, судящему спор тех, кои не знали французских ли стихотворцев предпочесть Аглинским и Италиянским или последних первым, скажет с ним: Hereux est celui qui sçait sentir leurs differens mérites, т.-е. щастливый тот, который может знать и ощущать разные их достоинства“. Но примиряющие речи Г. М. (судьи) не привели ни к чему: „Что же вышло, друг бес, из речей М.? то, что все говорили: виват лирик; он лучше всех в свете Стихотворцев; а С. человек посредственного знания; но я почел речь М. за справедливую, а особливо потому, что выхваляемый им стихотворец великий ему неприятель, везде его ругал и ругает, и мало ему несправедливым своим доношением жесточайшего не причинил злоключения. М. о всем том зная, и толь много от него претерпя, когда его хвалит, то кажется, что в такой похвале пристрастия быть не может“ [47]). Проще смотрит на вещи автор другого изображения спора о двух поэтах, Аблесимов. Он, как истый и рьяный сторонник Сумарокова, его ученик, в своем стихотворении „Стыд хулителю“, помещенном в том же 1769 г. в Новиковском „Трутне“, повествует о том, как был посрамлен в споре с поклонником Сумарокова поклонник Ломоносова. Сумароковец, на сторону которого решительно становится автор, обличает противника в незнании даже самих од Ломоносова, в том, что он восхищен Ломоносовым по слепому предубеждению, а не по свободному выбору [48]). В конце концов споры, сравнения и противопоставления „громкого“ Ломоносова „нежному“ Сумарокову стали, повидимому, настолько общим местом, что самому Сумарокову приходилось писать в 1774 г.: „Мне уже прискy-

чилось слышати всегдашние о г. Ломоносове и о себе рассуждения“ [49]). Эти рассуждения дожили до начала XIX века, утеряв, конечно, первоначальное значение и оставаясь лишь формулами субъективной характеристики основного впечатления от творчества каждого из двух поэтов, воспринимавшихся уже на одной исторической плоскости.

Если принять во внимание взаимное положение Ломоносова и Сумарокова в литературе, становится понятным и личное расхождение их, совпавшее приблизительно с завершением Сумароковского поэтического мировоззрения и приведшее к ряду известных столкновений этих двух корифеев поэзии середины века. В самом деле, объяснение этой ссоры лишь неуживчивостью, сварливостью нрава обоих поэтов не удовлетворяет. Сам Сумароков засвидетельствовал, что в 40-х годах он был близким другом Ломоносова; он писал в 1774 г.: „г. Ломоносов со мною несколько лет имел короткое знакомство и ежедневное обхождение“, и в другом месте: „Мы прежде наших участных ссор и распрей всегда согласны были; и когда мы друг от друга советы принимали, ругаяся неемысленным писателям, которых тогда еще мало было, и переводу Аргениды“ [50]). Против переводчика „Аргениды“, Тредиаковского, ратовали оба поэта вместе и в известном споре о специфической тематической предназначенности, эмоциональном тоне силлабо-тонических размеров, приведшем к появлению в 1744 г. „Трех од парафрастических из псалма 143“ [51]). Но затем, в какой то пока ближе не определенный момент прежние друзья оказываются врагами; начинают появляться эпиграммы, полемические статьи и т. д. По-видимому, Сумароков, как многие новаторы, в полемическом пылу склонен был вовсе не признавать заслуг своего предшественника; Ломоносов же был возмущен дерзостью новоявленного гения, осмелившегося колебать его авторитет.

Раздражение Ломоносова тем более понятно, что ближайшее литературное поколение примкнуло к на-

правлению, возглавляемому его врагом. В течение 50-х годов, пока разыгрывалась полемика между сторонниками обоих течений, сами течения эти осуществлялись почти исключительно творчеством обоих антагонистов. В это время два титана литературы стояли друг против друга с равными силами, почти что один на один. Начавшие раздаваться уже с начала десятилетия голоса других, младших, звучали еще слишком слабо. Еще в 1751 г. были изданы три оды И. Голеневского, доводившего до крайней напряженности приемы Ломоносова (после этого он замолчал на 11 лет). В середине 50-х годов выступил в печати и ученик Ломоносова по Академии Наук, Н. Н. Поповский, которому прочили великую будущность. Но так же как в рукописной полемике, и в положительном поэтическом творчестве уже в это время за Сумароковым стояло больше литературных сил, чем за его врагом. Сам он воцарился в отделе поэзии начавшего выходить в 1755 г. Академического журнала „Ежемесячные Сочинения". Кроме него здесь поместили свои произведения Херасков, С. Нарышкин, Нартов, Ржевский и др. (Елагин — переводы в прозе). Все они продолжали в том или ином направлении пути, открытые Сумароковым. Однако, наличие всех этих имен не меняло положения дел; и Ломоносов и Сумароков могли не считаться с разрозненными и малочисленными выступлениями учеников. Так все обстояло до 1759 г., изменившего уже соотношение сторон в пользу Сумарокова. В этом году он предпринял издание журнала „Трудолюбивая пчела", в котором поместил в течение одного года огромное количество своих произведений. „Трудолюбивая пчела" — это решительная аттака сомкнутыми рядами, приступ, для которого Сумароков мобилизовал все свои силы. Вместе с тем, что было еще важнее, ему удалось привлечь в свой журнал ряд молодых писателей, проникнутых его стремлениями в литературе; журнал послужил первой основой для образования Сумароковской школы. Среди примкнувших к нему были поэты: С. Нарышкин,

Ржевский, Нартов, Аблесимов, Е. Сумарокова и др. Как ни скромны были вклады каждого из них в журнал, — все же шаг вперед был сделан; в то время, как Ломоносов оставался один (Поповский в это время отошел от него), Сумароков имел за собою не только периодический орган, но и группу учеников. Дальнейшим этапом в развитии Сумароковского направления следует считать появление в 1760 г. первого журнала из серии изданий Московского университета, „Полезного Увеселения". Несмотря на то, что Сумарокову удалось привлечь в свой журнал нескольких поэтов, участие их в литературе до 1760 г. ограничивалось весьма немногим; они могли лишь пассивно примыкать к тому или иному вождю, но сами в развитии традиции силы не имели. Наоборот, с 1760 г. в литературу вступила целая плеяда молодых поэтов, связанных единством направления еще более, чем личной дружбой. „Полезное увеселение" сразу обогатило словесность внушительным количеством имен, среди которых было не мало будущих корифеев. Все те, которые до этого времени печатали свои произведения изредка, вразброд, незаметные, незрелые, неорганизованные, — теперь, в своем собственном органе, уже возмужавшие, соединившиеся в единую группу, составили явление, еще невиданное, составили силу. Рядом с ними стало не меньшее число вовсе новых людей, воспитанных уже в том направлении, к которому примкнуло и которое развивало „Полезное увеселение". Душою журнала, редактором, вдохновителем и деятельнейшим сотрудником его был Херасков; ближайший соратник его — Ржевский; рядом с ними стоят Нартов, С. и А. Нарышкины, Карин, Поповский (примечателен его переход в орган Сумароковцев; впрочем, он умер уже в 1760 г., не написав почти ничего оригинального), Богданович, Санковский, Е. Хераскова, Домашнев, В. Майков (с 1762 г.) и др. (кроме того ряд прозаиков). В особенности важное значение имел журнал Хераскова для разрешения распри между Ломоносовской и Сумароковской систе-

мами. Поэты „Пол. Увеселения“ стали на сторону Сумарокова; можно считать этот журнал органом его направления. Дерзкие ученики пошли за более молодыми из борющихся вождей; это понятно: новое побеждает уже потому, что оно новое. Интересно, что именно в „Полезном увеселении“, уже во II выпуске его были напечатаны два перевода оды Ж. Б. Руссо „На счастие“, сделанные Ломоносовым и Сумароковым; это было как бы состязание учителей перед судом учеников. Редакция сделала такое примечание к одам: „Любители и знающие словесные науки могут сами, по разному обоих Пиитов свойству, каждого перевод узнать“ (имена переводчиков были даны вместе, в заглавии, каждый же перевод в отдельности не был подписан). После этого перевода ни одного стихотворения Ломоносова за $2^1/_2$ года жизни журнала в нем не появилось; Сумароков же поместил еще в 1761 г. несколько своих притч, и потом, в „Свободных Часах“, являвшихся продолжением „Пол. Увеселения“, целый ряд своих произведений; кроме того, он поддерживал вообще связь с журналом; так в августе 1760 г. он вступил в любопытное поэтическое состязание с двумя сотрудниками его, Кариным и Нартовым [52]) и т. п.

Организовавшейся таким образом окончательно школе Сумарокова принадлежала руководящая роль в развитии русской литературы ближайших годов и даже десятилетий. Впрочем, внешнее единство группы долго не продержалось. Выходивший под редакцией Хераскова вслед за „Пол. Увеселением“ в 1763 г. журнал „Свободные Часы“ имел меньшее число сотрудников и меньшее значение, так же как другие издания из той же серии („Невинное Упражнение“ 1763 г., „Доброе Намерение“ 1764 г. [53]). Став на сторону Сумарокова, поэты „Полезного Увеселения“ тем не менее не продолжали той полемики, которую вел их учитель и его единомышленники в 50-х годах. Начало 60-х годов — эпоха закрепления позиций; со старым, Ломоносовским началом счеты были покончены; полемический пыл

уступил место пафосу созидания. В 1765 г. умер Ломоносов, испытавший сам за последние годы влияние новой школы; бороться было более не с кем.

Исходной точкой деятельности поэтов „Полезного Увеселения“ было творчество Сумарокова. Его превозносили похвалами, на его суд отдавали свои произведения. Даже значительнейшие поэты школы решались непосредственно подражать ему, исходя из положения об абсолютной, сверхиндивидуальной ценности того или иного мотива и считая желательным удачное подражание высоким образцам. Помимо ряда прямых заимствований, из многочисленных случаев повторения системы учителя в данном жанре можно указать, например, на басни В. Майкова, в которых все, начиная от грубейшего словаря и кончая приемами сказовой ретардации, структурой рифмы, общим истолкованием жанра — Сумароковское. Бывали и тщетные попытки отойти от Сумароковского канона. Так, напр., Херасков в своей трагедии „Венецианская Монахиня“ попытался ввести некоторые новшества, отчасти под влиянием современной французской традиции, хотя в большинстве существенных приемов следовал все же Сумарокову. Но и этот частичный отход ликвидируется в последующих трагедиях. Однако, если бы поэты Херасковской группы остановились на повторении приемов учителя, то их роль в истории русской литературы была бы не велика. Они не успокоились на добытом Сумароковым и повели традиции, им созданные, дальше, и в этом их главное значение. Усвоив систему Сумарокова, они принялись за самостоятельное продолжение его труда. При этом углубляя и развивая приемы учителя, они в то же время перерабатывали их, вносили в его традиции новые элементы, отказывались от старых и т. д. В результате, в руках этих писателей, принявших заветы Сумарокова и отнесшихся к ним творчески-свободно, русская поэзия получила особое направление, отклонившееся в целом ряде пунктов от того, которое придал ей сам Сумароков. Переработка и пополнение Су-

мароковских традиций, а отчасти и продолжение их, составляет содержание 60-х и 70-х годов русской литературы. Некоторые стороны творчества Сумарокова не были восприняты в полной мере его учениками. Так, напр., его стремление развить разнообразные ритмические формы русского стиха было более или менее чуждо его ученикам. Может быть это ослабление внимания к звуковой стороне стиха было связано с ослаблением интереса к лирической стихии в поэзии. В самом деле, уже ближайшие ученики Сумарокова начинают отходить от преобладания этой стихии, какое характерно для эпохи 40-х и 50-х годов. Непосредственная лирическая откровенность начинает казаться неоправданной, немотивированной рационально; в связи с этим преобразуются лирические жанры. Так, элегия, усердно разрабатывающаяся поэтами Херасковской группы, теряет единство лирической основы, разлагается или переходит в другие жанры. Вместе с тем, рядом с ней вырастает новый вид творчества, с которым входит в поэзию широкая волна дидактической стихии, — именно медитация, осуществляющаяся в „стансах“ и в медитативных одах. Эти жанры должны были слить элементы интимной лирики с элементами дидактическими. Таким же образом новосозданный (для России) Херасковым высокий жанр философической оды сливал с тем же дидактизмом высокую лирику торжественных од. Это слияние распространяющееся и на слог и на тематику, было очередной задачей времени. Согласно новым принципам строится и эпистола, жанр, популярный среди Сумароковцев. Лирические жанры песни и сатиры привлекают мало внимания. Наоборот, появляются дидактические поэмы; Херасков издает „Плоды Наук“, Богданович — „Сугубое блаженство“; это — целые диссертации в стихах, построенные на подобие академических речей-трактатов. Одновременно с дидактизмом существенное значение в поэзии приобретает повествовательная стихия. В то же время, попутно с изменениями в системе жанров, происходят постепенно изменения

и в области слога вообще. Невзыскательная простота Сумароковской речи перестает удовлетворять. Появляется стремление упорядочить слово, ввести организацию в построение фразы. С другой стороны нужно усилить выразительность речи. В результате, медитативная ода приобретает (напр., у Хераскова) стремление к симметрическому расположению синтаксических элементов. Вопросительные, напр., предложения и другие речевые отрезки не объединяются в период, но параллельно заполняют соответственные строфические отрезки и т. д. Речь снова начинает выявлять свою схему, подчиняться единому узору в ущерб господству „естественного" течения неорганизованных фраз. Можно наблюдать (напр., у Ржевского) целую систему антитез, построенных в параллельные ряды. Здесь „простота" Сумарокова покинута; логика и безыскусственность преданы во имя отвлеченного вычурного словесного узора. Распространенный в 60-х годах жанр анакреонтической оды (без рифм) строится также на ряде приемов нарочитого словесного распорядка в параллелизмах, повторениях и т. д. Большая выразительность речи выражается в попытках усилить ее риторическую насыщенность. И здесь, следовательно, совершается посягательство на заветы Сумарокова. Впрочем, эти стилевые изменения вводились в систему, полученную от учителя, не сразу. Рядом с элементами нового крепко держится и старое, составляющее фон, в который вплетаются новые штрихи. Так, напр., принципы организации словаря, семантического строя, — остаются в большинстве произведений группы Хераскова—Сумароковскими. То же можно сказать и о синтаксическом строе фразы (внутри ее, независимо от того, в какие композиционные сочетания она вступает с другими фразами). В этом отношении можно, как кажется, наблюдать даже углубление применения сумароковского принципа, поскольку, напр., в медитативной оде всплывают характерно-разговорные интонации, синтаксические прозаизмы, создающие, отчасти, тон субъективного

высказывания, интимного рассказа о своих раздумьях, характеризующий этот жанр. По путям, предуказанным Сумароковым, шла работа его учеников и в области басни, хотя результатом этой работы явилось разложение сумароковской басенной системы.

Следует заметить, что в творчестве Хераскова полнее всего выразился смысл и содержание изменений, внесенных группой в Сумароковскую систему.

В течение первой половины 60-х годов созидательная работа сумароковской школы развивалась без помех. Но не прошло и года после того, как умер Ломоносов, и на горизонте появились новые тучи. В 1766 г. в литературе появился новый человек, попытавшийся сказать новое слово, отчасти напомнившее Ломоносова. Василий Петров выступил уже сложившимся поэтом; писал он преимущественно торжественные оды; ими он и прославился. Уже первые его оды имели значительный успех у одних и вызвали возмущение других. Снова на Парнассе воцарился раздор, и на долгое время. В самом деле, сумароковцы не могли не вознегодовать, усмотрев в одах новоявленного поэта необычайную запутанность синтаксиса, фразу, отяжеленную сильными инверсиями. Затрудненность его речи снова подчеркивает разрыв с разговорно-практической языковой стихией. В соответствии с этим и словарь реформируется. Ряд редких, устарелых, славянских, а также новосозданных в архаическом духе слов и форм отягощают его. Петров обращается бесцеремонно и с сумароковской традицией словоупотребления, возвращаясь и в этом отношении к ломоносовской свободе. Однако же поэзия Петрова не была полным возвратом к Ломоносову; не прошли даром и уроки Сумароковской школы. Лирический восторг отходит на второй план; построение темы тяготеет к последовательной ясности. Иной раз Петров отдает дань традиции лиро-дидактической философской оды, вводя соответственные вставки в свои оды, или даже посвящая моральным размышлениям в духе Хераскова

значительную часть пиесы (например, ода Орлову 1771 и др.). Но эти связи его с традицией Сумароковцев казались незначительными по сравнению с тем, что он воспринял от Ломоносова, что создал в духе Ломоносовской системы и, наконец, что создал нового, своего собственного. Таким новым, прежде всего была тяга к дескриптивным элементам. Если сумароковцы, отправляясь от кризиса чистой лирики, шли к дидактике и повествованию, то Петров нашел другой путь, именно оживление лирики прививкой ей описания (также и повествования). Он приближает свои оды к эпосу изображением происшествий во времени, или же он последовательно описывает бой, состязание и т. п. Важным приобретением являются первые попытки описать данное явление предметного характера, аппеллируя к чувственному воображению читателя, при помощи яркой метафоры, эпитета с значением чувственного признака, характеризующей детали и т. д. Следует оговорить, что такие „живописные" отрывки не часты у Петрова и не имеют еще у него значения одного из первенствующих элементов системы. „Образы", рисуемые Петровым, нередко гиперболичные, иногда приобретают особый характер роскоши, внешнего великолепия. Канонизованный для оды 4-стопный ямб не удовлетворял Петрова. Позднее, одновременно с Костровым, он стал писать оды ямбическими строфами из стихов разного объема; в начале же своей деятельности, когда его поэзия имела наибольшее значение, он просто не повиновался старой схеме, ставя нередко ударные слоги на неударные места, т. е. делая то, против чего восставал Сумароков, ратовавший за сохранение метрической схемы во всех отклонениях ритма. Вообще вся система Петрова была глубоко чужда поэтическим воззрениям Сумарокова и даже его учеников. С самого начала его деятельности на него посыпались полемические и сатирические стрелы из лагеря господствующего направления. В том же 1766 г., когда появилась первая ода Петрова, заклю-

чавшая ряд характерных признаков его системы („На карусель“), Сумароков напечатал пародию на нее. По стопам Сумарокова пошли его ученики. Их полемический задор повышался еще тем обстоятельством, что среди поклонников Петрова были люди и понимающие в литературе и высокопоставленные, как Потемкин и императрица. Примечательно, что обе стороны связывали творчество Петрова с воспоминаниями о Ломоносове; сторонники Петрова считали его „вторым Ломоносовым“, или даже ставили его выше, чем этого последнего. В особенности оживленной была полемика в 1769—1770 г., когда обилие журналов, принадлежавших к сумароковскому направлению, позволило сумароковцам высказаться полностью.

Таким образом, конец 60-х и начало 70-х годов отмечены борьбой поэтов, верных сумароковским основным взглядам, за свое направление, борьбой с новым, с которым нельзя уже было не считаться.

ЭЛЕГИЯ В XVIII ВЕКЕ

В 1735 г. Тредиаковский напечатал в своей книжке „Новый и краткий способ к сложению российских стихов“ „в пример эксаметра нашего“ две свои элегии, предпослав им теоретическое предисловие о сущности жанра элегии вообще и о некоторых деталях предлагаемых вниманию публики элегий в частности [1]. Поскольку, создавая свои элегии и составляя введение к ним, Тредиаковскому приходилось неизбежно обращаться к французской традиции, его положение было затруднительно. Дело в том, что на французской почве элегия не приобрела ни в XVII, ни в первой половине XVIII века достаточно ясных жанровых очертаний, способных удовлетворить привыкшее к четким жанровым рубрикам литературное сознание художника или теоретика так наз. эпохи классицизма. Не последнюю роль играло в этом случае то обстоятельство, что наследие древних не только не могло уяснить значение термина „элегия“, но влиянием своим лишь затрудняло работу собирания признаков жанра; в самом деле, элегия Тибулла, Проперция, Овидия и др. отграничена прежде всего метрическим признаком, утерянным в новых языках; в отношении же тематической характеристики, ее место занял в системе европейских жанров целый ряд новых литературных формаций, среди которых была и новая элегия. Самая тематическая характеристика эта была весьма расплывчата. Римская элегия допускала

всевозможные темы; она воспевала радость и горе, любовь и войну, совмещала шутки и вакхические песни, лирику, повествование, обширные описания и т. д. В процессе пересоздания жанра на французской почве в XVI и XVII в., элегия получила по преимуществу характер стихотворения, посвященного описанию любовного томления. Впрочем, и этот совершенно недостаточный признак не был ясно установлен и не давал возможности выделить элегию из среды смежных жанров [2]). Элегия во Франции в XVII веке не была популярна. Некоторое внимание ей уделила лишь школа так наз. „precieux", из среды которой вышла графиня де ла Сюз, единственный поэт, деятельно и с успехом культивировавший данный жанр. Поэты XVII в. и в частности де ла Сюз писали свои элегии александрийским стихом. Тема элегий де ла Сюз — любовь несчастная или счастливая; так, напр., героиня повествует о том, что однажды ночью на лоне природы она говорила о своей любви к Тирсису, и вдруг он сам предстал перед ней; или: она решается не противиться более верной любви Тирсиса, потому что и она любит его; или: герой открывает свою любовь героине. Принцип единства лирической ситуации вовсе отсутствует. Часто основным элементом является повествование, отягощенное рядом привходящих мотивов и конкретных подробностей, вставленных в рамку определенной декорации. Такие элегии ничем иной раз не отличаются от эклоги, тем более, что им сообщены все аксессуары пастушеской поэзии, в том числе условно-пастушеские имена. Иной раз исчезает даже лирическое приурочение всей пьесы к одному лицу певца-героя (Ich Erzählung). Отсутствие единства темы связывается с сложными отношениями персонажей ситуации; их может быть несколько (чаще всего три). Эпическая основа может осложняться репликами героев. В одной из элегий, лишенной эпической или драматической основы, находим оправдание откровенности героини перед читателем в виде письма: вся элегия — письмо

к подруге героини, Daphné. Прециозный слог придает элегиям де ла Сюз специфический тон галантной болтовни. Сплошные острия (pointe), игра слов, игра мыслей, всевозможные элегантные запутанности, необыкновенные гиперболы и антитезы характеризуют этот слог. Одним из часто употребляемых приемов является, например, обращение к абстрактным понятиям, при чем апострофируемое понятие оживает, самое обращение развивается в целый мотив, в разговор, препирательство и т. п. Часто вся речь строится на иносказании; поэтесса не скажет словечка в простоте; способ выражения у нее метафорический, даже аллегорический; при этом не малую роль играют мифологические имена. Такие же элегии писали и современники де ла Сюз. Теоретик школы, пришедшей им на смену, Буало, не признавая прециозного стиля, не имел однако другого материала для создания правил элегии, кроме творений прециозных поэтов. Не имея, повидимому, достаточно ясного представления об идеальной элегии, он в своем „Art poétique“ от расплывчатых и противоречивых указаний круга тем элегии быстро переходит к замечаниям из области психологии творчества. Он говорит: „D'un ton un peu plus haut, mais pourtant sans audace (выше, чем эклога), La plaintive élégie en longs habits de deuil, Sait, les cheveux épars gémir sur un cercueil; Elle peint des amans la joie et la tristesse, Flatte, ménace, irrite, appaise une maitresse, Mais pour bien exprimer ces caprices heureux C'est peut d'être poëte, il faut être amoureux“ и т. д. (chant II). После исчезновения пресиозного стиля, элегия не смогла возродиться во Франции. В начале XVIII в. она падает; руководящие поэтические группировки не интересуются ею. Тем легче становится теоретизировать, за отсутствием связывающего материала. Так, Rémond de S. Mard (Examen philosophique de la Poésie en géneral. P. 1729) дает кратчайшую формулу тематического определения элегии; он вопрошает: „Quel emploi donne-t-on à l'Èlegie, que celui d'éxprimer un Amour mécontent“. (стр. 21).

К середине XVIII в., как кажется, начинает теряться какой бы то ни было определенный смысл у слова „Èlegie“. Так, напр., Baculard d'Arnaud в своих элегиях (1751) пишет обо всем, о браке, о свободе, о разуме, о великих людях [3]) и т. д., а ученый издатель сочинений Шолье, S. Marc (1750) называет найденный им неизданный отрывок поэта термином „élegie“, хотя это — стихотворение, написанное vers-libre'ом, составленное из различных строф и вообще вовсе несходное со старой элегией (хотя тема его — неразделенная любовь) [4]). Понятно, что когда в преддверии новой эпохи жизни элегии Мармонтель попытался теоретически охарактеризовать жанр элегии, то ему пришлось вовсе отказаться от опыта французской элегии, игнорировать противоречивые указания отечественной традиции и основывать свои рассуждения на изучении древних, Тибулла, Проперция и Овидия. Впрочем, и римские поэты не вывели Мармонтеля из путаницы; в его понимании рамки жанра настолько расширяются, что всякое нестрофическое стихотворение может быть названо элегией.

Тредиаковский издал свои элегии и свое предисловие к ним в эпоху падения французской элегии. Сам он указывает как на наиболее прославленных и достойных подражания в „элегической“ поэзии следующих авторов: „На греческом : Філетас. На латинском : Овідій, Тибулл, Проперцій, Корнелий Галл. На французском : Графиня де ла Сюз“. Кроме того, он говорит, что некоторые его приятели нашли в его двух элегиях „не знаю какой“ дух Овидиевых элегий. Следовательно, он возводил свое элегическое творчество к античным и французским источникам. Однако, кроме неспособных образовать отчетливое жанровое понятие указаний этих традиций, к тому же отошедших в прошлое, Тредиаковский опирался, конечно, при создании своих элегий на отечественную традицию родственных жанров силлабической поэзии. Торжественно-панегирические элегии писались еще в конце XVII века Симеоном Полоцким;

кое чему можно было научиться и у авторов печальных любовных песен Петровской эпохи и позднейшего времени. К типу элегии приближались иногда и пространные монологи героев школьных драм, носившие законченно-лирический характер (позднее аналогичная связь установилась между пространными репликами влюбленных в трагедиях Сумарокова и элегией его эпохи). Из всей массы разнообразнейших материалов, бывших у него под руками, Тредиаковский попытался образовать понятие жанра элегии. В своем введении он решительно разрубает Гордиев узел суждений и сомнений о тематической характеристике жанра. Вот его определение: „Слово элегия происходит от греческого ελεγεία, и значит: стих плачевный и печальный... Подлинно, хотя важное, хотя что любовное пишется в элегии, однако всегда плачевною и печальною речью то чинится". Далее Тредиаковский дает неверную ссылку на авторитеты, на самом деле не подтверждающие его положения; он пишет: „Можно о сем всякому Российскому охотнику увериться от греческих элегий Филетасовых, Латинских Овидиевых преизрядных и не хуже оных Тибулловых, также Проперциевых и Корнелиевых Галловых; а от французских весьма жалостных и умилительных покойныя графини де ла Сюз" [5]). Хотя в теории Тредиаковский требовал от элегии лишь печальной темы, но не обязательно любовной, все же в обеих его элегиях воспеваются несчастия любви. Ситуация первой элегии — разлука с возлюбленной (супругой), второй — смерть возлюбленной, — два простейших вида темы любовного горя. Побочных персонажей Тредиаковский не вводит (если не считать Купидона во II эл.); однако единство темы не выдержано. Обе элегии обширны; I заключает 110 стихов, II — 120; и в той и другой — тема, не заполняя всего объема стихотворения, приемлет значительные отступления — вставки.

В первой элегии герой от мысли о своем несчастии переходит к другой, о счастии тех, кто не будучи в раз-

луке с любезной, проводит свою жизнь вместе с нею; следует описание любовного счастья с целым рядом деталей вполне эклогового характера; это описание растянуто на 44 стиха, т. е. занимает почти половину элегии. То же и во второй элегии : уверяя Купидона, что он и по смерти любезной помнит ее, герой говорит : „Будь не веришь Купидон, опишу ту живо, Та коликое была в жизни всем здесь диво“; далее идет в самом деле детальное описание возлюбленной, ее красоты, наряда, ума и т. д., заканчивающееся так : „Видишь, о ты Купідін, помню как я ону, Что всю живо описал всяка без урону“ и т. д. Самое описание занимает 38 стихов, т. е. около трети всей элегии. Помимо того, что оба эти отступления двоят тему элегий независимо от своего состава, они разрушают единство стихотворений еще в двух направлениях. Во первых обе элегии теряют характер выдержанно лирических произведений, поскольку в них вклиняются описательные вставки; во вторых тема самих вставок вовсе не окрашивается в трагические тона ; первая вставка — описание счастья, вторая — панегирик ; следовательно, и единство элегии, как печального стихотворения, нарушено. Развивая вводную тему, Тредиаковский не избегает некоторых конкретных деталей описания, правда, условно - идиллических или вообще поэтических. Конкретизирующей деталью ситуации следует считать и имя возлюбленной; в обеих элегиях она именуется Илидарой, и это имя неоднократно упоминается в тексте. Наличие имени сближает лишний раз элегии Тредиаковского с элегиями французов. Любопытно, что обе элегии российского поэта имеют внутреннюю тематическую связь, объединяющую их ; возлюбленная, удаленная в первой из них, оказывается умершей во второй. Получается подобие сюжетного движения от ситуации одной элегии к другой; имя героини и подробное описание ее наружности и т. д. делают ее персонажем сюжета, определенным и ограниченным в своей характеристике носителем элемента движения его. Сам Тредиаковский в предисловии

к элегиям подчеркнул их тематическую связь; он говорит о них : „В первой плачет у меня вымышленный супруг о том, что разлучился с любезною своею супругою, так же мечтательною, Илідарою, и что уж ее не уповает видеть за дальностию; а во второй не утешно крушится о том, что уведомился он подлинно о смерти своея Илідары, а однако любить ее и по смерти перестать не может.“ Здесь Тредиаковский указывает тот конкректный факт, который образует переход от первой ситуации ко второй; в самой элегии / II / ничего не сказано о получении героем известия о смерти Илидары, т. е. мы не узнаем из нее, где и как умерла героиня, в разлуке с героем или нет. Влияние французов на Тредиаковского сказалось может быть в том, что он писал свои элегии „D'un ton un peu plus haut“, чем мог бы писать эклогу, т. е. слогом несколько нарочитым, с условно-поэтическими приемами; сюда относится и Мифология (Купідін и др.) и рефрен (эл. II), и огромное сравнение (эл. I), и обильные восклицания (ах! обороты с „о“ и т. д.). Метр обеих элегий Тредиаковского, — „хореический гекзаметр“, как его называл потом сам поэт, с одной стороны вытекает из опыта силлабического 13-сложного стиха, из эволюции которого он вырос, с другой стороны соответствует французскому александрийскому стиху.

После 1735 г. в течение более, чем 20 лет русская литература не возвращалась к элегии. Наконец, в 1756 и 1757 г.г. в „Ежемесячных Сочинениях“ появились две анонимные „Елегии“ (1756. 1.478. 1757. 1.188), написанные александрийским стихом. Судя по общему стилю и истолкованию жанра, эти елегии принадлежали двум разным поэтам. В конце 50-х годов к разработке элегии обратился Сумароков. Он в это время переживал расцвет творческой деятельности. За 1759 г. он напечатал 10 елегий [6]) (и еще одну на смерть его сестры, Е. П. Бутурлиной); потом к ним прибавилось еще 7 елегий (и 5—на случай). Мне кажется целесообразным выделить из всего элегического творчества Сумарокова

елегии 1759 года, составляющие особую группу; именно в это время Сумароков, усердно разрабатывая жанр елегии, создал свою собственную законченную систему этого жанра. После 1759 г. его элегическое творчество и количественно падает и качественно представляется менее интересным, поскольку с 1760 г. начинает раскрываться (намеченная еще в 1759 г.) новая система елегии его учеников, и его собственные елегии оказываются в стороне от движения.

Сумароков, создавая свои елегии, имел за плечами в качестве материала для переработки те же традиции, которые имел до него Тредиаковский; однако существеннее был для него пример этого последнего; прежде всего через две элегии Тредиаковского, вобравшие опыт предыдущей жизни жанра, мог воспринимать этот опыт Сумароков. Преемственная связь между пьесами обоих поэтов символизируется некоторыми чертами текстуального и тематического сходства между ними, доказывающими также, что Сумароков хорошо знал элегии своего предшественника. Так, тема I элегии Тредиаковского, разлука, обработана в нескольких елегиях Сумарокова. Совпадения в деталях : у Тредиаковского — сравнение героя с гибнущим кораблем (эл. I); то же у Сумарокова (эл. 6 ст. 24 - 28; в описании гибели корабля совпадают и отдельные черты; счет елегий Сумарокова повсюду по IX т. п. с. с.); у Тредиаковского отступление о благополучии счастливого любовника, начинающееся так: „О, кто щастливый еще не бывал в разлуке. / Непрерывно веселясь, с другом купно в туке. / О, все время есть тому сладко и приятно. / О, благополучен сей в жизни многократно“... и т. д. (эл. I); у Сумарокова рудимент того же мотива: „Коль щастлив человек, кого не научали / Веселости любви любовны знать печали. / Кто в разлучении с любезной не бывал / Тот скуки и тоски прямыя не вкушал“ и т. д. (ел. 2). Сходны также: у Тредиаковского эл. I ст. 25 - 28 и ст. 96 - 102, и у Сумарокова — ел. 10 ст. 35 - 40; или

у Тредиаковского эл. II ст. 21 - 22 и у Сумарокова ел. 10 ст. 7 - 8; или у Тредиаковского эл. II ст. 15 - 16 и у Сумарокова ел. 5 ст. 39 - 40. Однако своеобразная система Сумароковских елегий никоим образом не может быть объясняема и выводима из элегического опыта Тредиаковского.

Речь всех елегий Сумарокова ведется от лица героя их, подробно изображающего свое настроение, мотивированное намеченной в общих чертах лирической ситуацией. Круг мотивов, образующих основу тематики елегий Сумарокова, весьма невелик. Несколько простейших ситуаций, данных в самом общем, никак не изукрашенном виде, — повторяются во всех его пьесах этого жанра. Четыре елегии заключают ситуацию совершившейся разлуки (ел. 1, 2, 5 и 6); в одном случае воспевается та же разлука, но еще наступающая (ел. 9). В двух елегиях (4 и 11) дана ситуация неразделенной любви; в одной (ел. 10) воспевается несчастная любовь, при чем самое препятствие любви, не определено; можно и эту елегию отнести к группе разлуки, так как препятствие реализуется, повидимому, в невозможности видеться. В одной из елегий (ел. 7) изображается горесть вообще, при чем причина ее неизвестна, нет даже указания на любовь; примечательно, что во II редакции этой елегии (1774) и она приобретает осмысление темы любовной разлуки, так как стих „Противная судьба повсюду мной владает“ переменен на такой : „Судьба разлуки злой мной сильно обладает“. Несколько отличается от других ситуация елегии 8; здесь герой изображает свою любовь, вновь разгоревшуюся после разлуки и охлаждения; отношение возлюбленной к его страсти неизвестно; эта елегия не вошла ни в отдел „елегий“ в собр. стихотворений 1769 г., ни в сборник „елегий любовных“ 1774 г.; очевидно, Сумароков сам чувствовал, что она отличается от других его елегий и считал это отклонение недостатком. Признаки двух-трех, все время возвращающихся ситуаций Сумарокова — любовь (даже ел. 7 во II ред.

переделана в „елегию любовную“) и страдание, которое он изображает в самых мрачных красках; и в этом отношении он расходится с французами, у которых в элегии преобладала galantérie или любовное томление, не несущее трагических возможностей.

Сумароков стремится всю сумму словесных тем каждой данной елегии объединить вокруг ее единой ситуации, т. е. идентифицировать каждый тематический элемент елегии с понятием данной ситуации. Таким образом, между всеми частями елегии устанавливается некое тематическое равенство, и елегия превращается в объемистую смысловую тавтологию. Никакой эволюции переживаний героя Сумароков не дает; напр., тема разлуки в отношении к ней героя, т. е. собственно тема любовной печали, составляющая подлинную основу всех отдельных тем Сумароковских елегий, дается во всей елегии целостно; вся елегия состоит из перечисления признаков психологического состояния героя, переплетенного с аффективными формулами, как апострофы, вопрошения, восклицания. Отступления, хотя бы мимолетные, не допускаются в елегию Сумарокова. Здесь любопытно вспомнить, каким образом отразилось в елегии Сумарокова отступление Тредиаковского; этот последний ввел в свою элегию огромное отступление о счастливой любви неразлученных любовников по принципу усиления эффекта основного мотива сопоставлением его с контрастирующим; Сумарокову такой прием был чужд; контраст противоречил его стремлению к единообразию. Однако, пример Тредиаковского был, повидимому, заразителен, и во 2 ел. Сумарокова появился рудимент отступления по образцу, данному старшим поэтом:

„Когда была в тебе утеха толь кратка, / К чему, весела жизнь была ты столь сладка? / Коль щастлив человек, кого не научали / Веселости в любви любовны знать печали! / Кто в разлучении с любезной не бывал, / Тот скуки и тоски прямыя не вкушал; / С тем, кто с возлюбленной живет своею купно, / Забавы за-

всегда бывают неотступно, / И нет ему часа себе вообразить, / Как было б тяжело ему с ней розно жить; / Лишь вам, которые подвержены сей страсти / И чувствовали в ней подобны мне напасти, / Коль сносно мне мое страдание терпеть, / Лишь вам одним, лишь вам то можно разуметь". Мотив сокращен до 8 стихов; кроме того, он не имеет значения описательной вставки, но скреплен, в особенности с последующими стихами, логикосинтаксическою связью; он приобретает характер развернутого лирического возгласа, подчиненного апострофу „лишь вам..." Если и остался рудимент противопоставления, то скорее в плане ритмического развертывания фразы, чем в плане тематического построения всей пьесы в целом.

Сумароков создает елегии, как бы вытянутые в одну линию, нерасчлененные композиционно, что соответствует принципу „естественности" всегда руководившему им. Его елегии не имеют концов, кульминаций и т. д. Каждую из них можно закончить в конце почти любого двустишия, совпадающем с концом фразы. Можно также начать читать такую елегию откуда нибудь из середины, и она окажется законченным произведением. Сам Сумароков представил доказательства этому: во II редакции его елегии вообще сокращены, некоторые же весьма значительно. Так напр. в ел. I из 74 стихов оставлено лишь 26 (в изд. 1774 г. — ел. V), а именно, — елегия во II ред. начинается с 3-го стиха первой редакции, затем выпущены обширные куски в 4 стиха, 28 ст. 8 ст. 4 ст. и, наконец, откинуты последние 2 ст. Из оставшихся промежуточных кусков в 10 ст., 4, 4, 2 и 6 стихов составилась новая елегия. Ел. 5 (1774 — ел. III) сократилась на 14 стихов, при чем, между прочим, откинуто первое двустишие. Ел. 7 (1774 — ел. VIII) сокращена вдвое (из 24 — 12 ст.): при этом откинуто и начало (2 ст.) и конец (6 ст.); новая елегия составилась из 2 кусочков в 2 ст. и 10 ст. В ел. 6 (1774 — ел. VII) во II ред. откинуто в конце 12 стихов и т. д.

Существенным признаком лирических ситуаций Сумароковских елегий является их слабое сюжетное окружение. В абстрактном виде дается лишь основа ситуации; конкретные же детали отсутствуют. Нам ничего не известно ни о героях, ни об обстоятельствах их любви и т. д. Вовсе нет также декоративного окружения; нет пейзажа, нет вообще никаких штрихов приуроченности к какому бы то ни было месту, житейской сфере; тем более нет упоминаний предметов или вообще явлений бытового характера. Рационально-общими фикциями являются и герой и его возлюбленная. Герой-певец не несет никаких характеризующих его черт, так же как его любовь не имеет ничего индивидуального, так же как его любезная не имеет лица. Характерно в этом смысле полное отсутствие в елегиях Сумарокова имен. Имя героя или героини символически закрепляет его единичность, называя его; оно отличает его, хотя бы схематически, от других мыслимых героев, не отмеченных этим именем или отмеченных другим. Имя — это первый шаг к характеристике героя, уже почти характеристика. В особенности это положение применимо к литературе XVIII в., когда традиция характеризующих, значущих этимологически имен и имен, условно-характеризующих в жанровом или ином смысле (Оргон — старик в комедии; Тирсис, Филиса — пастухи и т. д.), заставляли смотреть на имя как на существенный иногда признак характеристики данного персонажа. Примечательно, что у того же Сумарокова, в жанре, отчасти близком к елегии, но строящемся на основе соединения лирических отрывков с сюжетно-повествовательными, в эклоге появляются имена; более того, каждая из 64 эклог Сумарокова имеет для героев особые имена, не повторяющиеся в других (в I ред. одни, во II ред.— другие); каждой эклоговой ситуации соответствует новое имя; индивидуальность мотива соединяется с индивидуальностью имени.

В елегиях Сумарокова всегда участвует два персонажа, никак не больше, что связывается с обобщением

и обеднением ситуации. Наличие и отношение двух персонажей составляет основную ткань темы всякого любовного стихотворения; однако, не всякое любовное стихотворение ограничивается двумя персонажами. Целый ряд любовных мотивов, как, напр., ревность, измена, запрещенная любовь, — влекут за собой необходимость введения дополнительных персонажей; то же следует сказать и о декоративной обставленности и о сюжетной мотивировке ситуации; при попытке ввести детали окружения или рационального объяснения ее, чаще всего приходится столкнуться с новыми персонажами. Сумароков, отказываясь от множественности персонажей, не дает даже двум необходимым, герою и его возлюбленной, никакой характеристики. Его герои представляются скорее фикциями персонажей, чем конкретными лирическими ролями. В особенности героиня, о которой прямо не говорится, т.-е. не упоминаются ее действия или признаки, становится лишь пассивной тенью, к которой стремятся воздыхания героя.

Весьма характерен состав тем отдельных элементов Сумароковской елегии, своеобразно резрешающей в связи со всеми указанными тематическими особенностями проблему чистого лирического построения. Из сказанного раньше уже отчасти следует, что Сумароков в своих елегиях избегает повествования. В этих елегиях нет событий, в них ничего не происходит, ничего не изменяется; поэтому, в них ничего не рассказывается. Изображение конкретно совершившегося или совершающегося отсутствует. Время, всегда осуществляющееся в событиях, свершениях, как бы не протекает в елегиях Сумарокова. Может быть единственным исключением, хотя и мимолетным и незаметным в общей системе, можно счесть лишь одно место в ел. 8 [7]). Вместе с тем Сумароков избегает дидактических элементов. Никакой морали он не выводит, да и выводить не из чего; речь у него не несет функции выражения общих суждений, т.-е. он избегает сентенций. Лишь два раза в 10 елегиях мы встречаем нечто вроде сен-

тенций; из них одна (в эл. 2) [8]) связана с лирическим par excellence апострофом, другая же, так же данная как восклицание, является заключительным стихом ел. 10 [9]).

Таким же образом избегает Сумароков в своих елегиях и драматических, в самом широком смысле, вставок; он не вкладывает реплик в уста персонажа их, т.-е. второго персонажа, героини, так как от лица первого, героя, ведется вся елегия. Между тем реплика всегда несет с собой отношение словесной темы героя-певца к теме реплики, т.-е. элемент особой, специфически-драматической, ситуации. Кроме того, реплика, создавая вторую тему и столкновение обеих тем влечет за собою конкретизацию общей ситуации произведения. И в данном случае Сумароков отступил от общего правила лишь однажды: в ел. 9 имеется реплика, но она приведена как цитата и подчинена ответному возгласу, чем, повидимому, отчасти обесцвечена в своей драматической сущности. Отметая повествование, сентенции, реплики, как члены цепи тематических отрезков, составляющей тематическую основу елегии, Сумароков не мог принять в свои елегии и конкретно-описательных моментов. В самом деле, конкретное описание может состоять в перечислении ощутимых признаков конкретного и неизменяемого объекта. Стационарность, игнорирование временного протекания, изменяемости объекта, является условием возможности такого описания. Конкретно-определенное описание есть реализация в слове декорации или характеристики. В существе своем оно лишено аффективной окраски, так же как чистое повествовательное выражение или сентенция. Лирическое преодоление времени не мирится с затвердением, остановкой времени в описании, не говоря уже о том, что описание разрушило бы единство тематического течения пьесы. Однако, к разряду описательных выражений следует, повидимому, отнести и выражения другого типа, составляющие одну из стихий, формирующих речь Сумароковских елегий. Построен-

ные от первого лица, они в данных произведениях посвящены перечислению признаков психологического состояния, реализующего лирическую ситуацию. Изображая состояние во всей его текучести, эти так сказать субъективно-описательные отрывки не дают его, как выделенный, ограниченный и неизменный объект; на место категории существования объекта, т.-е. стационарности, выступает категория переживаемого настоящего, т.-е. вневременного протекания.

Вторым и едва ли не самым главным элементом, формирующим речь елегий Сумарокова, являются речевые фигуры апострофа, восклицания, вопрошения. Все эти формулы, осуществляющие в сущности одну и ту же интонационную и смысловую группу могут быть объединены как восклицательные формулы вообще [10]). Природа их по преимуществу аффективна, поскольку они являют некую тематическую потенцию, разно осуществляемую в каждом отдельном случае; уже осуществленная в данном выражении формула имеет условное значение аффективной темы, и прямой смысл ее может вовсе не покрывать того, в котором мы ее понимаем. Такие формулы-фигуры могут быть названы элементами лирической речи по преимуществу. В своей совокупности, они могут быть не связаны между собой логической последовательностью их прямых тем и тем не менее являться рядом, объединенным принципом фигурального высказывания и привносимым сознанием воспринимающего единством эмоциональной темы, которая и есть их подлинная лирическая тема. Речь Сумароковских елегий слагается из элементов двух указанных типов; изображение признаков протекающего состояния переплетается с фигурами восклицания и группами их. Описательные элементы этой цепи, сами по себе близкие к лирической речи, при постоянном соприкосновении с аффективными, восклицательными формулами, повидимому, подчиняются их инерции и связываются с ними в единство, реализующее лирическую ситуацию в обоих ее аспектах: как ситуацию,

и как ситуацию, осуществленную в аффектном сознании носителя ее, героя-певца. Вот примеры из елегий Сумарокова:

„Пусть будет лишь моя душа обремененна, / И жить на вечные печали осужденна; / Пусть буду только я крушиться в сей любви, / А ты в спокойствии и в радости живи! / О, в заблуждении безумное желание! / Когда скончается тех дней очарованье, / И простудит твою пылающую кровь, / Где денется тогда твоя ко мне любовь? / Но что мне помощи, что ты о мне вздыхаешь, / И дни прошедшие со плачем вспоминаешь? / В претемном бедствии какую мысль принять? / Чего несчастному в смущении желать? / Мне кажется, как мы с тобою разлучились, / Что все противности на мя вооружились; / И ото всех сторон, стесненный дух томя, / Случаи лютые стремятся здесь на мя...“ (ел. 6); или: „Престанешь ли моей докукой услаждаться? / Могу ли я когда любви твоей дождаться? / Я день и ночь горю, я мучуся любя, / И где бы я ни был, мне скучно без тебя...“ (ел. 4); или: „Чего ты мне еще, зло время, не наслало? / И где ты столько мук и грустей собирало? / Судьба, за что ты мне даешь такую часть? / Куда ни обращусь, везде, везде напасть. / Бывал ли кто когда в такой несносной муке! / И столько беспокойств имел ли кто в разлуке! / Опасности и страх, препятствия, беды, / Терзали томный дух все вдруг без череды, / И в обстоятельства меня низвергнув злые, / Отъяли наконец и очи дорогия. / О случай! о судьба! возможно ли снести! / Растаться с тем, кто мил, и не сказать прости! / Утехи! радости! в которых мы летали, / Где делись вы теперь! и что вы ныне стали! / О град! в котором я благополучен был, / Места! которые я прежде толь любил...“ (ел. 5). В первом случае после целого ряда возгласов (12 ст.) — лирическое описание; во втором — обе части равны; в третьем они переплетаются, опять с преобладанием возгласов. Элементы лирического описания приобретают еще большую аффективную окраску вслед-

ствие того, что Сумароков снабжает свою речь, вообще весьма уравновешенную, „естественную“, лишенную вычурности, приемами, характерными для взволнованной поэтической речи вообще, т.-е. другими фигурами. Огромное большинство случаев такой эмфатизации речи у Сумарокова относится к разным видам повторений, анафорам, соединяющим двустишия, стихи или полустишия, словесным кольцам и т. д. Изредка встречается параллелизм, проведенный в полустишиях или даже в целых стихах; один раз употреблен прием каталога или „единознаменования“ („Риторика“ Ломоносова, § 205): „Терпи моя душа, терпи различны муки / Болезни, горести, тоску, напасти, скуки“. (ел. 7). И еще один раз в не столь чистом виде: „Опасности и страх, препятствия, беды, / Терзали томный дух...“ (ел. 5).

Характерно для системы Сумароковских елегий то, что в них отсутствует мифология. Мифологическое имя в поэзии XVIII в. могло быть или замещением „низкого“ слова словом условно возвышенного ряда или же персонификацией понятия. В обоих случаях оно было неприемлемо для Сумарокова в елегиях, так как или создавало бы искусственный слог и двупланность речи или же разбило бы единство темы, введя новый персонаж, хоть и фиктивный, и новый мотив. Единственное место, в котором мы находим у него мифологические имена не нарушает принципа, так как они помещены в сравнении, к тому же весьма сжатом, которое придает им особый смысл, давая их как подлинные имена индивидуальных героев легенды. Вот это место: „Как Эхо вопиет во гласе самом слезном / По рощам о своем Нарциссе прелюбезном, / Так странствуя и я в пустынях и горах“... (ел. 9). Кроме приведенного, в 10 елегиях Сумарокова имеется лишь 2 сравнения. Сумароков потому должен был избегать их, что они вводят в текст боковую тему второго члена сравнения, тем более ощутимую как нарушение единства течения темы, чем самостоятельнее и пространнее

этот второй член. Ни в одном из трех сравнений Сумарокова второй член не превышает трех стихов и во всех случаях он крепко связан с текстом[11]). Ни одна из елегий не содержит более, чем одно сравнение.

Одним из характерных признаков той или иной системы лирических стихотворений, в особенности же стихотворений любовных, следует, повидимому, считать отсутствие или наличие и способы ее жанровой мотивировки. Не всегда лирическая откровенность героя-певца перед читателем мыслится, как самоцель, как что то само собой разумеющееся и естественное. Условность снятия этой своего рода четвертой стены, дающего нам возможность слышать душевные движения певца, выраженные в слове, может требовать оправдания; таким оправданием может служить истолкование пьесы как письма, как повествования, как монолога или реплики, как серенады и т. д. Сумароковскую систему елегии характеризует полное отсутствие какой бы то ни было мотивировки лиризма. И в этом смысле достигнута однозначность темы, довлеющей себе самой. Иллюзия отсутствия бытового назначения стихотворения создается не только тем, что вопрос о таком назначении обходится молчанием, но и всем строем текста его. Примечательна в этом смысле в елегиях Сумарокова смена наличий и отсутствий оборотов, обращенных к возлюбленной, что не дает возможности возникнуть истолкованию елегии как речи, обращенной к героине, как реплики неосуществленного диалога. Напр., в ел. 9 первые 7 стихов не имеют обращения к героине, не говорят о ней во 2 лице („Престаньте вы, глаза, *дражайшею* прельщаться, Уже приходит час мне с нею разлучаться"...). Далее, стихи 8—9 дают неожиданно: „Я всем *тебя*, я всем, *драгая*, вспомяну, Все будет предо мной *тебя* изображати", — такое чередование идет и далее; стихи с 13 до 35 не обращены к героине, затем с 36 до 52 — обращены к ней и т. д. Елегия 10 разделена как бы на 2 части: от 1 ст. до 52 нет

обращенности, от 53 до конца (до 80 ст.) есть [12]). В тех же елегиях, которые целиком обращены к героине, в это основное обращение вклиняются апострофы к предметам и понятиям, стремящиеся разрушить возможность осмыслить пьесу как реплику. Есть и такие елегии (5 и 7), в которых обращения к возлюбленной нет вовсе. Примечательно начало ел. 10, где Сумароков прямо указывает на условно-поэтическое осмысление своей елегии; он не пишет письмо возлюбленной, не монологизирует, а сочиняет, но сочиняет под влиянием подлинного чувства; иллюзия практической речи разрушена подчеркиванием того, что елегия — это стихи, такие же как у других поэтов. Вот это место: „Другим печальный стих рождает стихотворство, / Когда преходит мысль восторгнута в претворство, / А мне стихи родит случай неложно злой, / Отъята от меня свобода и покой"; осмыслить эту пьесу хотя бы как стихотворное послание к героине нельзя, так как она с 1 по 52 ст. не обращена к ней и о ней говорится в 3 лице.

В ел. 1 Сумароков дает две взаимно противоречащие характеристики бытования своей елегии; сначала, в согласии с обращенностью, распространенной на всю пьесу, он пишет: „Что я тебе теперь, драгая, ни вещаю, Все менее того, что в сердце ощущаю"...; затем, однако, могущая возникнуть иллюзия речи-реплики устраняется указанием на то, что героини перед певцом нет, т. е. обращение к ней фиктивно, и что пьеса написана в стихах, хоть и повествующих о подлинных страданиях („Ах, ежели когда, драгая, до тебя Дойдут пресказанны сей жалкой речи строки, Так знай, что по тебе текли из глаз потоки"...)

Сумароков установил в елегиях александрийский стих в качестве канонического метра. Впрочем, в двух анонимных елегиях, напечатанных в „Ежем. Соч." в 1756 и 1757 г.г., он уже применен [13]).

Елегии Сумарокова, являя единую и законченную систему, не могли в то же время создать прямую развивающуюся традицию; возможности системы были

заключены лишь в ней самой; самая ее сущность обрекала ее на ограниченность тем, мотивов, стилистических признаков. Нарушая принцип сдержанности, предельной экономии средств, елегия Сумароковского типа перестала бы быть сама собой; отсюда исчерпанность традиции, намеченная заранее. Уже в творчестве Сумарокова система настолько отстоялась, что была готова сделаться штампом. Всякий, хотевший творить елегию по своему, должен был творить ее иначе. В самом деле, еще одновременно с работой Сумарокова в области елегии, начинаются попытки его учеников ответить на его систему своею, несходной с нею. Сначала робкие, эти попытки приводят молодых поэтов к последовательному пути, по которому елегия должна была уйти от окаменения в Сумароковских шаблонах. Новое движение елегии в руках представителей Сумароковской школы стояло в связи с общим движением школы и составляло одно из его проявлений. Одним из заметных факторов создания новых явлений в литературе 60-х годов было новое отношение к господствовавшей до тех пор в поэзии лирической стихии. Для 40-х и 50-х годов главное в литературе было — лирика. Лирическая стихия, прозвучавшая еще у Кантемира и Тредиаковского, прочно обосновалась в творчестве Ломоносова. Он завершил и исчерпал линию торжественной, „выспренной“ лирики, и Сумарокову пришлось сызнова создавать поэтическую систему, пригодную для его эпохи. Однако, в большинстве жанров жизненным нервом тематики остается лирическая тема, лишь осмысленная по новому. Гегемония лирики продолжалась вплоть до конца 50-х годов; в это время ясная, упрощенная система Сумароковской тематики начинает устаревать; неусложненное изложение единой лирической темы, повидимому, начинает казаться пресным, бедным. Самый выбор тем не удовлетворяет; начинают искать более необычайных, более эффектных тем и ситуаций. С другой стороны лирика как таковая, без мотивировки откровенности, становится непонятной.

В это именно время происходит существенный сдвиг в области тематики русской поэзии. Новая группа поэтов, овладевающая литературой, проявляет очевидную тягу к дидактике во всех видах. Размышления, рассуждения, сентенции врываются в поэзию. В то же время вырастает и повествовательная струя в литературе. Под влиянием перелома в области тематики большинство стихотворных, в особенности же так называемых лирических жанров испытали то или иное изменение, которое иной раз приводило в конце концов к полному разложению системы жанра; именно такая участь выпала на долю елегии.

Между тем, в начале деятельности группы Сумароковских учеников елегия был одним из наиболее популярных жанров. Жизнь ее была короткой, но блестящей. Расцвет ее начинается с 1759 г.; кроме елегий Сумарокова, в „Труд. пчеле" было напечатано еще 7 елегий семи молодых поэтов, из коих 5 впервые выступали перед публикой (Ржевский, Е. Сумарокова, Дмитревский, Аблесимов, В. и С. Нарышкины, Нартов). В том же году в „Ежем. Соч." появилась еще одна елегия Ржевского. С 1760 г. начинаются елегии „Полезного Увеселения"; за 2½ года издания здесь поместили: 12 ел. Ржевский, 6 — Херасков, по 1 — Санковский, С. Нарышкин, Титов, П. Потемкин, Богданович. В следующем издании Хераскова, „Своб. Часах", — появляются опять 7 ел. Ржевского, 10 Санковского (из них 5 переводных), 1 Вершницкого. Были елегии и в других изданиях группы, в „Добром Намерении" (6 ел.), в „Невинном Упражнении" (1 ел.; вне этой группы „Праздное время" 1759 — 1760 — 2 ел.). Затем ряд елегий появляется в журналах 1769 г. — „И то и сио" — 4 ел., „Смесь" — 4 ел. „Ни то ни сио", „Барышок всякой всячины" (1770) — по 1. Наконец, в „Трудол. Муравье" Рубана — 1 (1771) и в „Вечерах" группы Хераскова — 1 (1773). В общей сумме около семи десятков елегий в журналах от 1759 до 1773 г. помимо Сумароковских. Кроме них было отдельное издание елегий Ф. Козельского, в коем помещено

25 пьес. Как видим, продукция в одном жанре по тем временам весьма значительная. Она могла осуществиться именно вследствие того, что елегии была придана новая жизнь уже на страницах „Пол. увеселения". Не следует, однако, думать, что все елегии писались в новом стиле, что произошел какой то переворот, вдруг уничтоживший возможность длить в неизменном виде сумароковскую традицию. Целый ряд елегий в течение всех 60-х годов и даже значительно позже, писались полностью в сумароковском духе. Постоянно возвращались те же темы: разлука, отверженная любовь, те же приемы речи, все детали сумароковского искусства. Его ограниченные возможности привели к постоянной повторяемости отдельных мест, к образованию готовых штампов. Обаяние примера учителя было сильно, и даже крупнейшие поэты нового поколения отдавали дань Сумароковской системе; впрочем, они никогда не могли совсем отказаться от нее, и целый ряд характерных признаков сближал все произведения элегической музы поэтов „Пол. Увеселения" с Сумароковскими елегиями. Новые элементы появлялись иногда разрозненно, но иной раз из под пера, напр., Хераскова выходило произведение, во всех своих основных признаках созданное на новый лад. Я не считаю возможным останавливаться здесь на елегиях учеников Сумарокова, являющих эпигонскую линию жизни жанра. Сошлюсь для примера на такие пьесы, как относящиеся еще к 1759 г. елегии Е. Сумароковой, Аблесимова, В. Нарышкина или Нартова („Тр. пч." 191, 379, 446, 113).

В соответствии с общим уклоном эпохи, в елегию начинают проникать элементы, нарушающие ее лирическое единство. Так, елегия начинает размышлять и даже поучать. Еще в 1759 г. в елегии С. Нарышкина, помещенной рядом с двумя Сумароковскими в „Тр. пчеле" (стр. 113), находим общее замечание полусатирического характера, не получившее еще значения сентенции, так как оно не выделено синтаксически, а наоборот подано как обращение - апостроф;

однако, морализирование, привнесенное извне в основную тему, уже намечается. То же и в елегии С. Нарышкина в 1760 г. („П. у.“ II. 40); здесь читаем: „Судьбина! мы с тобой все в свете получаем, / И в счастьи и в бедах с тобою мы бываем; / Коль правосудно ты нам доли раздаешь, / И к щастью и к бедам по правде нас ведешь, / То ей ли не иметь на свете сон веселья / ... / Где правды нам искать, коль часто мы тобою / Безвинно кажется лишаемся покою“... Впрочем, и здесь мы имеем еще лишь медитацию, лирически окрашенные размышления на философические темы, а не выделенную в синтаксически-интонационном смысле сентенцию. Во всяком случае, увлечение эпохи сказывается: отдельная лирическая тема освещается общими моральными идеями и стремится быть возведенной к философическому обоснованию. Более четко вводит этот прием Херасков. В его елегии (1760. „П. У.“ I. 193) герой тоскует о том, что его возлюбленная отдана в жены другому, злодею: „Днесь множество еще излишних мук терплю, / что обрученную другому я люблю. / Иль должно нежности тому поработиться, / Кто в свет мучителем и без любви родится? / От сопряжений сих источник выйдет бед, / Не могут вместе быть безвредны огнь и лед. / На что вы, небеса, их так совокупили, / Чтобы разностью сердец они весь род страшили? / На что мучителю прекрасна отдана? / Она невольница ему, а не жена. / Когда в любви сердца согласие имеют, / Друг друга раздражать ни огорчать не смеют; / Всечасны радости всегда питают их, / Нет огорчения и нет печали в них; / Любовна нежит их свобода и в неволе. / Нет сей приятности другой на свете боле. / Когда ж безстрастные два сердца съединят, / Коль небеса того иль случаи хотят, / К спряженью каждый шаг есть краткой шаг к напасти; / Там яд в сердцах растет на место нежной страсти; / Соединение погибель совершить, / Боязнь в них и печаль, а не любовь кипит“. Сентенцию находим и в другой елегии Хераскова того же года (П. У. II. 91). Характерно сказалось его

отношение к дидактике в елегии в пьесе, напечатанной в „Пол. Ув.“ 1760 I. 99, озаглавленной „Элегия на человеческую жизнь из книги, называемой „L'Homme et le siècle“. Это переводное стихотворение относится к жанрам чистой дидактики; в нем описывается суетность современного „развратного человека“, дается пример такого человека в характеристике Эрваста, рассматриваются ложные и тщетные стремления людей, прославляется стоическая добродетель. Существенно в данном случае, что Херасков, вероятно, следуя подлиннику, назвал все же и в своем переводе пьесу елегией; очевидно, что отчетливый дидактизм ее не противоречил резко его представлению о тематической структуре жанра елегии.

В елегиях Козельского, вышедших в 1769 г., находим целый ряд сентенций и рассуждений. Напр.: в ел. 5 героиня уверяет любовника, что он ошибся, обвиняя ее в измене: „Встревоженный всегда не то любовник зрит, / Что явственно глазам смущенным предстоит, / И видимую вещь обманчиво внимает, / Которую ему сомненье удвояет, / В смятении души то слышится ему, / О чем и говорить не мнилось никому, / От страсти и молвы сердечныя то зрится, / Что никогда глазам бесстрастным не явится“... Или в ел. 11 герой тоскует, что его разлучают с любезной из за того, что он ниже ее в отношении „породы“: „Но можешь ли моих кончину дней снести? / Предел положен так, его нельзя прейти, / Когда нещастный я не так, как ты родился, / Высокою с тобой породой не сравнился, / Какая может быть к презорству тут вина? / И для тоголь меня ты не любить должна? / Высокость рода есть Фортунины забавы, / Дела суть рук ее и честь и пышность славы, / Она над смертными играет, как мечта, / И радости ее едина суета. / Единого до звезд во славе возвышает, / Того же иногда до ада низвергает; / Единого сребром осыплет без числа, / За утра у тогож отъемлет, что дала. / Коль часто щастие бывает нам превратно! / Скажи, скажи своим и повтори стократно: / Что благо-

родной та должна почесться кровь, / Которая хранит нежнейшую любовь / ... / Скажи, мой свет, ты им, что сердцу повелеть / Не можно никогда, к кому любовью тлеть"... В ел. 18 герой упрекает возлюбленную в неверности: „Источник бедствий всех и горестей начало, / Когда с неверностью коварство в мире стало, / Отсюдова на свет родились все беды, / Обман, предательство, раздоры и вражды; / Отсюду лживое взялось непостоянство, / Огсюду началось свирепое тиранство"... См. также в ел. 2, 13, 19 (и короткие сентенции в ел. 10, 23).

Если дидактические вставки, не часто встречающиеся у большинства элегиков группы Хераскова, могли лишь нарушать принцип единства в тематической композиции елегии, то повествовательные вставки, видоизменяя основной характер темы, переставая, в сущности, быть только вставками, видоизменяли тем самым общий тип жанра. В самом деле, елегия начинает передавать события, рассказывать. Основная лирическая ситуация или опирается на ряд конкретных происшествий, имевших место до нее, и обусловивших ее возникновение, или же двоится, исчезает как центральный мотив; елегия изображает протекающие в настоящем события. Обставляясь сюжетно, лирическая ситуация индивидуализируется, предстает в чертах единичной, конкретно - существующей; впервые в ней появляется интерес занимательности; данный сюжет, несходный с другими, интересен сам по себе; здесь тема уже стремится создать иллюзию своего отрыва от словесной оболочки. Появляется интерес к добавочным признакам ситуации и сюжета. Елегия становится сложной. В нее врывается весь аппарат индивидуального конкретного события. Появляются добавочные персонажи, создающие к тому же бытовое окружение и фон. Быт, реальная сфера существования конкретизованных персонажей, ставших ролями, всплывает и в виде отдельных мелочей, деталей. Появляется реальный знак единичности персонажа — имя. Само собой разумеется,

что и сами основные ситуации обновляются и становятся разнообразнее. В помещенных еще в „Тр. пчеле“ (февраль) двух елегиях С. Нарышкина и Ржевского видим уже элементы нового. С. Нарышкин почти не вводит еще прямого повествования, т. е. обходится суммой тематических и интонационных слагаемых Сумароковского типа; но он составляет из них сложную ситуацию, обставленную рядом конкретных деталей и снабженную Forgeschichte. Дело в элегии обстоит так: герой любит героиню, но она выдана своим отцом и сродниками за злодея, которого герой „возненавидел с младенческих лет“; злодей обольстил родных героини клятвами в любви к ней и „корыстию“; отец героини „предпочел злато дочери“; но теперь до героя дошла весть, что злодей изменяет своей жене, что „Свирепость, ненависть вселилися в него, / И больше он уже не мыслит ничего, / Как только чтоб ее пред всеми обесславить, / И ах! безвинную в презрении оставить“; герой страдает и за себя и за свою возлюбленную. Все эти события и сведения занимают около 40 стихов (из всех 62), и составляют как бы экспозицию лирической ситуации, развернувшуюся однако на две трети елегии. „Корысть“, женитьба, дошедшая весть — являются предметными опорами бытовой конкретности движения ситуации; последняя, в силу своей сложности, осуществляется четырьмя главными персонажами (герой, героиня, ее отец и муж) и еще второстепенными („сродники“, — персонажный бытовой фон). Эта елегия Нарышкина произвела, повидимому, сильное впечатление. На ту же тему, введенную им в оборот, было написано его единомышленниками еще несколько пьес. В напечатанной рядом елегии Ржевского, несколько более близкой к Сумароковскому типу, любопытно усложнение ситуации иного характера. Ржевский сплавляет в одной пьесе два мотива, из коих один — характерно сумароковский: разлуку и измену возлюбленной, елегия двоится; при этом оба мотива, сопоставленные так, что один из них играет роль Forgeschichte, создают пере-

ход от одной ситуации к другой, т.-е. опять подобие сюжета; героиня, презрев любимого ею героя, забыла его, полюбила его соперника, „другому отдалась“; затем объясняется, что „Виною ты всему, о злое разлученье“... „Как от прекрасных я ее сокрылся глаз, / Помалу исчезал в ней жар любви и гас, / И наконец совсем она меня забыла, / И позабыв меня, другого полюбила“ (здесь фраза — чисто повествовательная). В елегии появляется III персонаж — соперник героя. (Такая же контаминация мотивов измены героини и разлуки дана в елегии Н. Титова. 1760. Праздн. вр. II. 156). В июне 1759 г. в „Тр. пчеле“ появилась елегия Ив. Дмитревского, также характерная. В ней раскрывается традиционная сумароковская ситуация разлуки, но поэт, уже заботящийся об объясненности каждого положения, о точной и представимой определенности его, в начале пьесы дает последовательно-повествовательную экспозицию — форгешихте: „Предвестия для нас плачевные свершились, / Которых каждый миг, драгая, мы страшились. / Нежалостливый твой и яростный отец, / Мучитель злобнейший влюбившихся сердец, / Узнав, что я к тебе любовию пылаю, / Что всю в тебе я жизнь единой полагаю, / И что твоя ко мне равно пылает кровь, / И равную моей являешь ты любовь, / Подвигнувшись за то на гнев неутолимый, / И слышать не хотя, чтоб я был твой любимый, / И небом и землей, и всем, что в свете есть / В другой отселе град клялся тебя увезть. / Колико клятвы те казались нам ужасны! / Ужасны были нам и стали не напрасны. / Исполнил то, что он исполнити хотел“... Сюжетность рассказываемого закрепляется отдельными фактами (узнание отцом любви героев, клятва отца); третий персонаж — отец. Власть отца, „град“, как место жизни героев, — реализуют бытовой фон. Сюжетное движение внутри самой елегии, т.-е. протекание событий во время „произнесения“ ее, смена основных ситуаций, — наблюдается и в елегии Ржевского того же года, помещенной в „Ежем. Соч.“ (I. 183). Весьма сложные ситуации, не развившиеся,

впрочем, в сюжет, представляют две елегии Хераскова 1760 г. Первая из них (I. 193) дает ситуацию елегии С. Нарышкина, — героиня замужем за злодеем, который всячески мучит ее; герой страдает и рассуждает о счастливых и несчастных браках. И у Хераскова конкретные черты характеризуют положение несчастной жены, обязанной „Казать врагу любовь и, честь храня, любить“. В елегии этой появляется имя (Кларида), впервые со времен Тредиаковского. Другая елегия Хераскова (II. 91) дает вовсе новую ситуацию, не менее запутанную. Герой отвечает на письмо любезной, в котором она, подозревая его в неверности, предлагает ему любить другую, она же также полюбит другого; герой уверяет ее в своей верности и тоскует о ее вероломстве. Вся история с письмом и предложениями героини, отягощая и усложняя елегию, является лишь экспозицией, разросшейся и играющей весьма заметную роль в построении; такая экспозиция, приобретающая уже характер мотивирующей ситуацию форгешихте, появляется вследствие развития сложности самой ситуации. По обыкновению, появляется бытовая деталь — переписка. Введение повествования в елегию наблюдается и в елегии С. Нарышкина 1760 г. („П. У.“ II. 40); здесь ситуация такова: герой, приехав к своей возлюбленной, узнал, что ее постигло несчастие; он тоскует за нее. Ситуация, по сумароковски неопределенная в том смысле, что мы не знаем в чем заключается несчастье героини, сама по себе нова и фактически и по существу, так как горе героини нелюбовного свойства; таким образом тема елегии двоится, заключая в себе одновременно и любовный и нелюбовный элементы. Как и в других аналогичных элегиях поэтов „Пол. Увеселения“, особое значение приобретает экспозиция — форгешихте; она имеет характер развитой вполне повествовательной вставки. Герой рассказывает точно и конкретно обстоятельства начала своего неожиданного горя, радостную поездку свою к героине и печальную встречу с нею. Укажу еще елегию Ржевского 1760 г.

(„П. У.“ II, 75), построенную на отношениях трех персонажей, и на елегию его же (ib. 78), развивающую следующую ситуацию: герой любит одну, но он любим другой и колеблется между долгом, связывающим его с первой, и неразделенной любовью, влекущей ко второй. Здесь опять 3 персонажа, (но необычные: вместо двух мужчин — две женщины. В конце елегии введена форгешихте, данная как зародыш сюжета; это опять экспозиция, развернутая повествовательно и поставленная в конце пьесы, что придает ей характер самостоятельного тематического куска, вклиняющегося в елегию. См. также ел. Ржевского (св. Ч. 1763 г. 734), в которой герой сначала не знает, что с ним происходит, затем постепенно догадывается, что он влюблен.

У младших поэтов группы Хераскова и у их преемников продолжалась работа „Пол. Увеселения“. У В. Санковского находим имя героини — Клариса (1763. Св. Ч. 476 и 597). Аноним в „Добром Намерении“ 1764 г. (стр. 252), вводя тематическое усиление по сравнению с Сумароковым в виде мотива смерти возлюбленной (ср. Тредиаковский. Ел. II), вместе с тем вводит и имя ее — Климена. Отчетливо примыкает к движению М. Попов. В елегии его („И то и сио“. 1769. л. 20) имеем ситуацию, основанную на трех персонажах: герой упрекает свою возлюбленную в том, что она изменила ему с другим. Много стихов уделено бытовой черте, также ставшей традиционной: героиня полюбила другого, прельщенная „корыстью, златом“. В ином смысле, но еще более очевидно следует М. Попов тем же принципам в другой елегии (ib. л. 31) [14]). Ситуация в ней исконно-сумароковская — разлука, персонажей два; бытовых штрихов нет. Но ситуация, при всей неопределенности ее трактовки, развернута в последовательно изложенный сюжет. В елегии подробно повествуется вся история любви героини и героя; получается ряд сменяющих друг друга мотивов - ситуаций, образующий целую новеллу в стихах. Эта новелла выросла из экспозиции, и у других поэтов стремившейся к пере-

ходу сюжетную форгешихте, а здесь заполонившей уже всю елегию, ставшей основой ее. Прежняя основная ситуация, разлука, — оставлена лишь в виде лирической рамки, кольцеобразно окружающей повествовательную часть, роман героев. Здесь на первом плане временное протекание, переход из одной ситуации в другую. Начало елегии, как бы лирическое вступление, занимает 16 стихов; в них героиня говорит о своем страдании, так как она лишилась всего в любви. Затем идет главная часть в 43 ст.; здесь повествуется о встрече героев, о зарождении их взаимной любви; герой узнал о любви героини; они наслаждались своей любовью (этот момент романа описан подробно); но, наконец, они были принуждены расстаться. Затем следует лирическое заключение (15 ст.), где героиня снова оплакивает свое горе. Рассказ центральной части развивается вполне эпично (с описательными элементами). Следует еще отметить, что Попов ввел в эту елегию медитативные вставки, даже сентенции. Новые приемы разрабатывались и Козельским. В его ел. 1 имеем в конце как бы острие (pointe), открывающее сюжетную перспективу; тема наступающей разлуки неожиданно приобретает и мотивировку и персонажный фон; герой восклицает: „Нещастная любовь... любезная отдай / Обратно мне себя. Препятства побеждай, / Поссорься за меня с домашними своими, / Скажи, что жить тебе назначено не с ними". В ел. 4 Козельский вводит еще более отчетливо обозначенный сюжетный момент, закрепленный повествовательной интонацией. Герой обвиняет возлюбленную в измене (третий персонаж — соперник); он указывает точные факты — события: „Тот час приметил я, что он тебе уж мил. / Но в сердце я таил смятенном сколько сил. / Лобзающихся вас я видел многократно / И слышал разговор, что с ним вела приятно. / В объятиях твоих сидел соперник мой, / Ласкал тебя и он ласкаем был тобой"... Ел. 5 Козельского представляет собою ответ на предыдущую; героиня оправдывается от взводимых на нее обвинений; сюжетный мотив еле-

гии 4 влечет здесь за собою разработанный в деталях ответный мотив. Героиня говорит: „С толикой нежностью кто мною был объят, / То не любовник был, но мой любезный брат, / Который восемь лет со мною не видался; / Тот ласково тогда со мною лобызался“ и т. д. Весьма примечательна ел. 6 Козельского. Почти вся она занята последовательным повествованием не сюжетного характера, а излагающим протекание одного определенного события. Это событие, — расставанье героя с возлюбленной, — не только обставлено рядом декоративных и повествовательных подробностей, но и представлено во временной последовательности всех мелких событий, его составляющих. Построение елегии приближается к построению второй указанной елегии Попова: обширному повествованию предпослано лирическое начало; в заключение дается также краткая концовка лирического характера. Любопытно, что Козельский в этой елегии, как и Попов в своей, кладет в основу изложения обычную Сумароковскую тему разлуки. Герой должен был расстаться с возлюбленной: „Туда готовый мне корабль уже стоял, / Туда спешил я сам, хотя и не желал. / Не раз предпринимал в отчаянье глубоком, / Погребсть себя в водах я на море широком“. Далее идут реплики героини, повествование о ее поступках, слезах, о чувствах и поступках героя и т. д. Наконец: „Тут корабельщик в путь невольный понуждает, / А нежная любовь меня не отпущает; / И тщетно силится удерживать меня. / Отсрочивал пять раз я срок того же дня. / Прощай сказав сто крат, к любезной возвращался, / И долго говорил... в последние прощался... / Она ударивши свою прекрасну грудь, / Промолвила: меня любезный не забудь. / Желала говорить и более со мною; / Но смертною слова прервалися тоскою. / А как расстался я, как на корабль взошел, / И сам ли я отстал, иль кто меня отвел / Что был без памяти, пересказать не можно, / Лишь в мысли я теперь имею то не ложно, / Что ночь печальная покрыла горизонт, / И стал уж возмущен Бореем гневным Понт; /

Среди ужасных волн от Севера надменных, / И в ярости своей до облак вознесенных, / Хотя товарищи в хладнеющих сердцах / Обыкновенный всем воображают страх, / Но я с весельем жду погибели ужасной, / И смерти сам хощу, лишившися прекрасной, / В пучине погасить и жизнь и нежну страсть, / И прекратить мою лютейшую напасть". Здесь елегия кончается; как видим, в заключении ее оставлен лишь рудимент лирической темы. В самом повествовании — корабль, корабельщики, другие свидетели разлуки, отсрочки отъезда и т. д. — суть наиболее ощутимые проявления конкретного оформления сюжета, сообщающие ему декоративные детали и т. п. Любопытной чертой является то, что указываются обстоятельства и обстановка настоящего времени, при коих якобы создается или произносится елегия; автор-герой начинает воспевать свою судьбу до разлуки, но большая часть елегии произносится уже после разлуки, на корабле, в бурю, ночью [15]). Следует также отметить присутствие в елегии драматических элементов в виде реплик героини. В этом отношении Козельский примыкает к технике других элегиков 60-х годов, его предшественников, которые не затрудняются осложнять тематический строй своих пьес введением реплик героини.

Из других елегий Козельского элементы усложненной ситуации находятся в ел. 10 и 11. Обе эти пьесы объединены в единый диалог, так как вторая из них (от лица героя) является ответом на первую (от лица героини). В них раскрывается такая ситуация: героиня принадлежит к „знатному роду" и потому не может выйти замуж за героя, человека низкого происхождения. Эта ситуация сама по себе основана на бытовых фактах данного социального уклада; в соответствии с этим и в елегию, похожую на отрывок романа в письмах или драматич. пьесы, введен персонажный фон; герои окружены „светом", родными героини, „ее домом", активно-влияющим на создание ситуации. Вообще, Козельский с легкостью вводит добавочные персонажи (см., напр., еще ел. 20).

Во всем этом движении елегии характерны проявления тяги к детальному, реальному и ограниченному в своей единичности определению атмосферы, обстановки, ситуации; эта тяга приводит к повышению числа признаков, относящихся ко всем членам ситуации. В елегию проникают элементы описания. Эти описания осуществляются и в декорации, окружающей ситуацию и сюжет конкретно-данной вещной обстановкой, и в характеристике персонажей, придающей им особую индивидуальную жизнь. Об именах (имена героинь), представляющих собою первый шаг по направлению к характеристике, была речь выше. Декорация появляется уже в елегии Ржевского 1759 г. („Еж. Соч." I. 183); здесь изображается пейзаж и даже быт, окружающие творящего героя-певца. Пейзаж условно великолепный, „оперный"; это пейзаж садов Армиды, вообще постоянно появляющийся в Европейской повествовательной литературе XVII — XVIII в.в. Здесь же дан и персонажный фон: „Собрание людей, общество, красоты" т. е. красавицы. Вот начало елегии: „При сих морских брегах жизнь в скуке провождая, / И взор по всем местам прекрасным обращая, / Куда я ни пойду, на что ни погляжу, / Забавы для меня ни в чем не нахожу. / Междуль высоких гор, в лесах ли себя крою, / По всем местам тоска здесь следует за мною. / Прекрасные места противны для меня, / Грудь грусть мою грызет, я мучуся стеня, / Нигде отрады дух себе не обретает, / Ничто моей тоски, ничто не утоляет, / Ни солнечны лучи, ни ясны небеса, / Ни место красотой, ни рощи, ни леса, / Ни холмы на брегах высокими верьхами, / Прекрасные сады пахучими цветами, / Приятной по зоре фонтанов быстрых шум / Которой для иных приносит нежность дум; / Ни статуй разных вид, каскады возвышенны, / Ни густота аллей, ни гроты украшенны, / Прозрачные струи, морские берега, / Долины, ручейки, пещеры и луга; / Собрание людей, ни общество меж нами, / Ни обхождение всечасно с красотами"... Весь этот декоративный аппарат привлечен для ввода в ситуацию

разлуки, столь простую у Сумарокова. В 1759 г. появляются в елегиях С. Нарышкина и Дмитревского и первые опыты характеристики персонажей; у Дмитревского это — третий персонаж, грозный отец героини, разлучающий влюбленных; герой говорит: „Нежалостливый твой и яростный отец, / Мучитель злобнейший влюбившихся сердец“ и т. д.; далее он называет отца любезной „тираном“, „варваром“, рожденным не женщиной, а „свирепым некаким чудовищем“ и воспитанным „лютой львицей“ в темных лесах, возросшим в бессолнечных подземных пещерах; его порода „зверская“, он не жалеет дочери и т. д. („Тр. Пч.“ 376). У С. Нарышкина (ib. 118) намечена в большей или меньшей степени характеристика трех персонажей; отец героини показан как корыстолюбец, предпочитающий злато своей дочери; сама героиня аттестована как „та, кому природа даровала, / Чтоб женский пол она собою украшала, / И чтобы щастливу имела в жизни часть“..., наконец, о муже героини сказано, что он „злодей“, утесняющий свою жену, всеминутно причиняющий ей муки, бесстыдно обманывающий ее и изменяющий ей, свирепый ненавидящий тиран. Нет необходимости останавливаться на применении тех же приемов поэтами школы Сумарокова в дальнейшем; укажу несколько примеров. Херасков, разрабатывая ситуацию той же елегии Нарышкина, дает и аналогичную характеристику немилого мужа героини („П. У.“ 1760. I. 193); он „варвар“, „свирепый муж“, он „терзает и страшит невинну добродетель“, он окружает жену „злой ревностью“, он „тиран, мучитель, без любви, враг“ своей жены; ее мучает его „ярость зверская и злость и брань и пени“, она погружена в „горесть, неволю мук и бедства“. Декорация весеннего условного пейзажа и обстановка ситуации, очень похожие на соответственные в елегии Ржевского 1759 г., указаны у него же в 1760 г. („П. У.“ I. 186). Тут и прозрачные струи реки, и ее усыпанные песком брега и кроющийся листом лес, и цветущие сады, луга, и поющие по рощам соловьи, и сообщество „красот“

и т. д. В том же 1760 г. в анонимной елегии („П. У.“ II. 47) дается характеристика героини, идеальной девы; в елегии Ржевского 1762 г. („П. У.“ 120) говорится уже прямо о „любезной Москве, граде, где рожден“ певец-герой и расстаться с которым он „осужден роком“, говорится и о „уделе героя, деревне, где его дом весь окружен рекою“. Условная характеристика героя кратко дана в елегии М. Попова (1769. „И то и сио“, л. 31). Декорация бури на море ночью дана в ел. 6 Козельского (отрывок приведен выше).

Как видим, благодаря вводу новых слагаемых элементов елегии, на место принципов простоты, единства, абстрактности и чистого лиризма Сумароковской елегии воцарилось стремление к пестрому разнообразию со всеми его последствиями. Елегия получила плоть и кровь, жизнь, движение; теперь уже нельзя соединить несколько елегий в одну, потому что особая жизнь одушевляет каждую из них. Радость сложности, игры разными плоскостями, мены тонов и красок заменила лирическую уравновешенность Сумарокова. Лирическая основа поэзии теряла свое значение; елегия переставала быть чисто-лирическим жанром. В самом деле, чем более в нее вводились вставки повествовательные, дидактические, драматические, чем более эти вставки в своей совокупности приобретали значение характеризующей тематику жанра части ее, тем более отступал на задний план носитель лирической темы, герой-певец; он все более превращался в рассказчика, произносителя, автора; поскольку же сказовые элементы не содействовали созданию особой роли автора, он терял очертания, и елегия становилась жанром объективной тематики. Ситуация, действие, мысль становились самостоятельными, самоценными. Еще один шаг, и даже внешний признак лиризма, рассказ от первого лица, идентификация певца-автора и героя, должна была отпасть. Такой шаг должен был послужить знаком разложения елегии, потери ее самостоятельного жанрового лица, столь четкого при начале ее жизни. Тем не менее,

этот шаг вполне естественно мог вытекать из всей совокупности стремлений Сумароковцев в елегии. В самом деле, этот шаг, все же весьма смелый, попытался сделать сильнейший поэт группы, Херасков, еще в 1760 г. В „Пол. Увесел.“ (II. 70) помещено его стихотворение „Аделаида“. Жанрового заглавия, обычного в ту эпоху, нет; да его и трудно было бы дать; пьеса не принадлежит, строго говоря, ни к одному из установленных в это время жанров. Это не елегия, но при сравнении с елегиями поэтов „Пол. Увеселения“ видно, что она не принадлежит к ним только потому, что певец-автор не входит в ситуацию, раскрытую в пьесе. Все остальное повторяет новую систему Сумароковцев. Ситуация — характерна; это ситуация, введенная Нарышкиным в 1759 г.: красавица героиня, выданная родителями ради злата замуж за нелюбимого тирана. Сам Херасков еще раньше „Аделаиды“ разработал тот же мотив в своей елегии 1760 г. („П. У.“ I. 193). В „Аделаиде“ по сравнению с этими елегиями изменено лишь то, что отброшен мотив любви героя-певца к несчастной жене тирана. В остальном, — те же характеристики персонажей — жены, мужа, родителей; героиня имеет имя (Аделаида; в ел. Хераскова — Кларида); такие же рассуждения по поводу несчастного брака. Эти рассуждения в „Аделаиде“ занимают большую часть пьесы, придавая ей сильный дидактический оттенок. Вся пьеса состоит из элементов, вводимых в Сумароковскую лирическую основу елегии поэтами группы Хераскова, самая же основа отсутствует. Явственно вытекая из системы елегии Сумароковцев, „Аделаида“ в то же время ни в какой мере не походит на елегии Сумарокова; это крайности борьбы систем, между которыми располагаются остальные елегии группы Хераскова. „Аделаида“ начинается сразу с повествования ex abrupto: „Влечет тиран красу в терновые кусты / Обезобразить вид прелестной красоты. / Как птица в первый раз попавшись в сети бьется, / Так в горестях своих Аделаида рвется, / И проклинает час, что их со-

вокупил / С супругом, у родни прелестну что купил. / Повлек как жадный волк овечку в лес из стада, / И кровь ее сосет, змеи лютее яда. / Терзайте волосы, родители, теперь, / узнав, как мучится прекрасна ваша дщерь. / Потоки слез с ее слезами съедините, / Ошибку вы свою и слепоту вините. / Убили браком вы рождение свое, / И горше смерти стал плачевный век ее" и т. д. В этой пьесе, как и вообще на путях развития сюжетных элементов, традиция елегии приблизилась к особому жанровому типу, приобретавшему популярность в 60-х — 70-х годах, к героиде.

Общий отход поэзии 60-х годов от лиризма выразился для елегии в указанном вводе в нее внелирических элементов. С другой стороны должно было сыграть роль и появившееся недоверие к лирической откровенности как таковой, потребность рационально оправдать лирическое излияние. Такое оправдание достигалось в том случае, если отбрасывалась лирическая формула песнопения, ни к кому конкретно не обращенного, не имеющего практического назначения, ни коммуникативного, ни воздействующего на адресата. В самом деле, новой елегии иногда пытались сообщить характер практически-направленной речи; ей придавали иллюзию реально существующего единичного высказывания. Одним из видов такой мотивировки откровенности героя было нарождавшееся осмысление елегии как письма. Так, Херасков начинает свою елегию 1760 г. („П. У." II. 91) следующими стихами: „Кинжал, а не письмо твое я получил, / Которой грудь мою и сердце сквозь пронзил; / Наполнил чувства все мучением безмерным. / Ты думаешь, что я стал быть тебе неверным; / Мне сердце ты мое возвратно отдаешь, / Ужасно в мысль себе намеренье берешь, / И хочешь, чтобы я, склоняся к делу злому, / Дал сердце в власть другой, а ты свое другому"... и т. д. Здесь имеем ответ на письмо, составленный по всем правилам переписки; автор напоминает в начале адресату содержание его письма; в дальнейшем, вся елегия выдержана в том

отношении, что она вся обращена к адресату-героине; последовательность обращений поддерживает иллюзию письма. Вид письма придан и елегии В. Санковского 1763 г. („Св. ч.“ 57); она начинается так: „Размучен мыслями, размучен злой тоскою, / Пишу к тебе сие дрожащею рукою. / Хоть мне велит молчать сомнение и стыд, / Но, ах, твои красы и твой прелестный вид, / Твои красы, вина презлополучной доли, / Твой вид, мучитель мой и хищник милой воли, / Велят, чтоб я писал к возлюбленной своей, / Чтоб я писал к тебе, предмет моих очей. / Пишу, и то пишу, что в сердце ощущаю, / И жалобу мою тебе самой вещаю“. Далее опять вся пьеса выдержана в форме обращения к героине; эта же выдержанность обращения встречается и в других елегиях (например, у того же Санковского, „Св. ч.“ 573). В нескольких случаях мы имеет в елегии упоминание о том, что она писана, пишется певцом — героем, но иной раз остается неясным, какого рода это закрепление на бумаге, т. е. присутствует ли здесь осмысление елегии как письма, или, по образцу Сумарокова, указание на то, что написанное — стихи, литературное произведение [16]). Любопытную контаминацию обоих осмыслений, и как письма и как стихотворения, находим у Козельского в елегии 24; в результате, данная елегия осмысляется как стихотворное письмо. Но стихотворное письмо, это не что иное, как епистола, особый, замкнутый в своих признаках и распространенный в середине XVIII в. жанр; елегия Козельского в равной мере относится к елегиям и к епистолам, а может быть для литературного сознания додержавинской эпохи, разграничивавшего жанры иногда по легчайшим признакам, она скорее относится к епистолам. Такой переход или вернее такое сближение и смешение жанров, естественно должно было произойти при попытке объяснить лирическую откровенность елегии; именно бесцельность откровения, лиризм прежде всего отличал елегию от других жанров в александрийском стихе. Между тем, нарушение тематических принци-

пов Сумарокова уже сближало елегию с этими жанрами. В этом смысле для елегии открывались пути по направлению к двум жанрам, к „письму“ и к „героиде“; оба эти жанра объединяются эпистолярным осмыслением откровенности. По пути сближения с „письмом“ повело елегию вторжение в нее дидактических тем. Это было тем естественнее, что сама епистола в творчестве поэтов „Пол. Увеселения“ приобрела новый облик; заметную роль в ее тематическом построении стал играть персонаж автора, который описывает свои личные вкусы, образ жизни, свой характер и т. п.; епистола часто адресовалась к определенному, реально-существующему лицу (другу-поэту); в соответствии с этим в епистолах появилась неоднократно всплывающая тема дружбы. Епистоле был придан характер не только существующего в реальной жизни частного письма одного всем известного человека к другому, но и характер особой интимности. Гранью между елегией и епистолой могло служить епистолярное обличие последней. С опытами поэтов 60-х годов в направлении осмысления елегии как письма, эта граница должна была устраниться. Так оно, повидимому, и происходило. Еще в 1760 г. в „Пол. Увеселении“ было напечатано стихотворение, показывающее, что понятия епистолы и елегии могли смешаться; это произведение промежуточного типа, и епистола и елегия одновременно. Точнее говоря, это епистола, получившая элементы елегии, разложившейся в силу отказа от чистого лиризма. Это — пьеса С. Нарышкина, озаглавленная „Письмо к господину Р...“ (конечно, „к г. Ржевскому“; „П. У.“ II. 45). Вслед за заглавием помещено набранное крупным шрифтом внеметрическое обращение „Любезный друг“, подчеркивающее характер частного письма, приданный пьесе. В основу этого „письма“ положено обращение к другу; в этом смысле оно отличается от елегий 60-х годов, получивших осмысление письма, так как те адресованы к любезной. Новый адресат пришел из епистол Херасковской группы; отсюда же и тема дружбы, связан-

ная с общим культом дружбы, нарождавшимся в литературе и впервые появившимся в епистоле. Однако, обращаясь к другу, герой не размышляет, не проповедует моральные учения, а изображает свою любовь к некой возлюбленной и свое отчаяние по поводу необходимости уехать, т. е. разлучиться с героиней. Тема, пришедшая из елегии, заполняет схему епистолы. В изложение ситуации грядущей разлуки вплетены эпизодические темы (характерное для школы разрушение единства темы), связанные с епистолярной основой обращения к другу, который может облегчить скорби героя и добавочная ситуация счастливой любви друга, приведенная по контрасту. Сюда же относятся медитативные вставки (и сентенции), придающие пьесе дидактический характер на подобие настоящей епистолы. „Письмо"—елегия Нарышкина не осталось единственным опытом открытого соединения двух жанров; та же проблема сближения их была действенна еще значительно позднее в той же литературной группе. В издававшемся в 1772—1773 г. в Петербурге, журнале кружка Хераскова, „Вечера" было помещено анонимное (как почти все пьесы журнала) „Письмо к другу", разрешавшее задачу аналогичным образом (II изд. 1789. II. 145). Это опять елегия в оправе традиционных форм епистолы; обычай нарушен лишь в отношении метра; вместо александрийского стиха, каноничного как для епистолы, так и для елегии, введены перекрестные рифмы (при 6 стопн. ямбе); впрочем, это нарушение метрического канона не единично. В начале пьесы герой обращается к уехавшему другу: „Оставил ты меня, мой друг, благополучным, / Советам следуя твоим, я щастлив был; / И ежели б с тобой мог быти неразлучным, / Спокойствие свое на век бы сохранил. / Но ах, лишась тебя, всего теперь лишился..." И здесь, как у Нарышкина, вначале преобладает епистолярная тема друга; затем герой переходит к любви: „Вину всю на тебя теперь я полагаю. / Ах! что я думаю! нет, прав ты предо мной. / Знай друг мой, я люблю, и в страсти утопаю, /

К несчастию пленен свирепой красотой; / И льзя ли описать, как мучусь я и стражду, / Как дух встревожен мой, как страстно я люблю; / Нещастлив прямо я, в любви горю и жажду / И чувствую, что все утехи я гублю"... После темы несчастной любви снова появляется, переплетаясь с ней, тема друга, замыкающая круг в конце пьесы. Уже было упомянуто, что сообщение елегии епистолярной мотивировки могло привести ее к сближению с двумя жанрами, существовавшими в XVIII в., к „Письму" и к „Героиде". Эта последняя, имея подобно епистоле вид индивидуального реального послания, основывалась, однако, в своей жанровой характеристике на иных тематических элементах. Впрочем, и самое историческое отношение, в каком находились между собой жанры елегии и героиды, не походило на то, которое сближало елегию с епистолой. Эта последняя существовала в русской силлаботонической поэзии с того же времени, что елегия, образовала к началу 60-х годов самодовлеющую традицию, и могла служить пределом приближения эволюции елегии, как выясненный сам по себе жанр, хотя в свою очередь одновременно эволюционировавший. Наоборот, героида появилась на русской почве позднее, чем елегия и, повидимому, в зависимости от путей развития последней. Вернее, то же общее движение, которое выражалось в изменении тематической характеристики елегии вызвало к жизни и героиду. Таким образом устанавливается историческое родство обоих жанров. В частности, появление, а потом и распространение героид связывается с движением елегии в сторону введения в нее повествовательных элементов; на основе сюжетности, конкретной фактичности, рядом с новой елегией выростает героида и в конце концов, так же как епистола, стремится поглотить елегию. В отношении к развитию сюжета и его аттрибутов героида была освобождена от связывающих традиций старого и представляла по сравнению с новой елегией более полное и четкое разрешение задачи. Героиде в собственном

смысле предшествовали на русской почве произведения весьма близкого типа, именно отдельные монологи исторических или мифологических персонажей. В январе 1760 г. в „Пол. Увеселении“ были напечатаны посмертные стихи „Г. капитана Шишкина“ (подвергнувшиеся исправлению редактора); они представляют собою речь, с которою обратилась к Кориолану, подступившему к Риму, его жена; самой пьесе предпослано краткое прозаическое „содержание“, изъясняюшее обстоятельства произнесения речи (экспозиция). Через два месяца Сумароков, видимо подвигнутый примером Шишкина, напечатал в Петербурге, в „Праздном времени“ свою пьесу „Из Тита Ливия“; здесь дана речь матери Кориолана, Ветурии, в тех же обстоятельствах; стихам предпослано обширное прозаическое введение, излагающее предварительные события и самую обстановку произнесения речи. Основной характер этих параллельных пьес образует ориентировка на драматическую реплику. Сюжетные, декоративные элементы отнесены в прозаическое введение; однако, вся сложность ситуации отражается и в самом стихотворении, так же как оно приемлет отклики прежде бывших событий и ряд исторических и бытовых штрихов. Отчасти аналогично пьесам о Кориолане стихотворение Хераскова „Армида“, напечатанное в 1760 г. („П. У.“ I. 113). Оно состоит из пяти частей; сначала дается экспозиция — Армида, оставленная „Ренодом“; затем — ее речь, монолог, затем как бы ремарка, описывающая что произошло вокруг Армиды, затем снова ее монолог и, наконец, заключение, — описание попыток Армиды кончить жизнь самоубийством. Большие части II и IV, т. е. оба монолога Армиды, занимают почти всю пьесу; любопытно, что их тема, — жалоба в разлуке, и их лирический характер делают их похожими на елегии; этому способствует и александрийский стих, выдержанный во всей пьесе. По отношению к пьесам о Кориолане главнейшим изменением явилось в „Армиде“ то, что в ней монологи (именно монологи, а не реплики) были

вкружены экспозиционным и декоративным материалом о самом стихотворении; по своему построению „Армида“ напоминает нередкий у Сумарокова тип эклог. Наоборот, к типу пьес о Корниолане возвращается пьеса Хераскова „Возвращенная Елена“ (1761. „П. У.“ II. 153), здесь так же, как у Сумарокова и Шишкина, сначала дается в прозаическом введении экспозиция, далее идет в александрийских стихах обширная реплика, раскрывающая с помощью повествовательных моментов, вводящих форгешихте, сложную ситуацию собеседников; в конце — последние три стиха ремарка (рудимент того, что в „Армиде“). После этих пьес прошло два года, и в новых произведениях того же типа зарождавшийся жанр принял новый облик героиды. Жанровый тип героиды был взят поэтами 60-х годов с запада, в частности из Франции, где он культивировался со времен Фонтенеля и Колардо (создался он по образцу Овидиевых героинь и прямо и через посредство По́па), а через французов и прямо у Овидия. Однако, существенно то, что до 1763 г. не появлялась необходимость пересоздать этот чужой жанр в условиях русской поэзии; начавшая же свою жизнь в 1763 г., и начавшая ее с подражаний и переводов, русская героида вскоре затем получает полные права гражданства в ряду распространенных литературных жанров. Очевидно, что героида была призвана заполнить какой то пробел, дать что то литературе, чего не давали другие жанры. Какого рода было ее назначение, это, как кажется, объясняют приведенные выше материалы, касающиеся истории елегии. В самом деле, тяга елегии к конкретному сюжету, так же как другие пути нового развития, привели ее уже около 1763 г. к ощутительному кризису; пути были намечены, но система, основанная на новых принципах, не была построена. Между тем, уже установившееся в самых общих чертах жанровое понятие елегии с ее лирической основой не могло быть соединимо с дальнейшими шагами к построению этой системы; нужно было перейти грань привычного, быв-

шую, собственно говоря, гранью жанра, чтобы продолжать работу в начатом направлении. К 1763 г. относятся опыты подмены основного типа, основных очертáний елегии. В. Санковский, еще начинающий поэт, пытается обновить жизнь елегии переводами; он переводит елегии Овидия с нелюбовными темами („Св. Ч." 616, 655); более примечательны его переводы „Элегий Винценция Фабриция", три пьесы на библейские темы: „Жалоба Дины", „Жалоба матери Моисеевой, когда она сына своего в реку пускала" и „Жалоба Давидова, когда он убегал от сына своего Авессалома" („Св. Ч." 568, 652 и 659). С елегиями Сумароковского типа эти пьесы имеют мало общего; в них раскрываются сложные ситуации, подробно обставленные деталями, именами, историко-бытовыми подробностями; целый ряд намеков и откликов известных читателю прежде бывших событий, повествовательные вставки и т. д. еще более усложняют тему; основные мотивы — нелюбовные. Эти пьесы походят на те поэтические реплики, о которых упоминалось выше. Помимо самого факта их появления, примечательно то, что Санковский называет их элегиями (факт перевода не меняет дела).

Таким образом рядом с новой елегией стали две сходные с ней поэтические формации: поэтическая реплика и пришедшая ей на смену героида. Слияние елегии с героидой было тем легче, что эта последняя всегда строилась на любовном мотиве. Тенденция елегии объяснить себя, как письмо, снимало и здесь последнюю отчетливую грань. Героиды, в изобилии появлявшиеся, начиная с пьесы Хераскова „Ариадна к Тезею", написанной в подражание Овидиевой героиде и с героиды „Филлида к Димофонту", переведенной из Овидия Ржевским („Св. Ч." 372 и 636; характерно, что в этих пьесах стихам предпослана прозаическая экспозиция, как в поэтических репликах), — вобрали в себя элементы елегии наравне с элементами поэтической реплики. Смежность героиды и елегии сознавалась современниками [17]); не случайно, что Сумароков, также

написавший в 60-х годах две героиды, поместил их в своем сборнике „Разных Стихотворений“ 1769 г. в отделе „Елегии“; среди елегий поместил их и Новиков в Полном Собр. Соч. Сумарокова. Героида, осуществляя предел развития сюжетно-тематических тенденций новой елегии, отправляясь в своем росте от достижений этой последней, тем самым отменяла ее.

Сближение елегии с поэтической репликой типа речей к Кориолану и др. тем самым сближало ее с элементами, присущими принятой тогда трагической системе, поскольку сама поэтическая реплика была как бы драматическим отрывком, уподобляющимся развитой замкнутой реплике или даже монологу некой несозданной трагедии. В самом деле, внутреннее устройство таких крупных, нераздробленных в драматическом отношении реплик в трагедии вообще могло напоминать елегию. В частности, именно Сумароковские трагедии с их паузами в развитии действия, заполненными лирическими темами, были удобны для таких ассоциаций. Так, Синав, вздыхающий о несклонности Ильмены („П. С. С.“ 1787. IV. 141—142), или Ярополк, готовящийся разлучиться с Димизою (ib. 362), или описывающий свою несчастную любовь (ib. 369), или изображающий свою тоску о неверности Димизы (монолог; ib. 379) и т. д. и т. д., произносят пространные речи, похожие на елегии; сходство увеличивается тем же метром и аналогичными мотивами-ситуациями (разлука, несклонность героини и т. п.). Существенны, однако, и различия, отделяющие драматические реплики или монолог от елегии в ее первоначальном облике; данная реплика (или монолог) включена в цепь конкретного драматического сюжета, объясняется им и индивидуализируется, как в отношении ситуации так и в отношении персонажей (они имеют имена). Реплика обращена к здесь же (на сцене или в воображении читателя) присутствующему другому персонажу, отвечающему на нее; она может осуществлять действие, т. е. во время ее произнесения может измениться отношение между персонажами; если же

монолог не имеет последних признаков, то и в нем, как и в реплике, речь может приобретать особый оттенок произносимости, который в условиях трагического жанра осуществлялся прежде всего в особо эмфатических оборотах, в непоследовательности, нарочитой невыработанности и т. д. Изменения, произведенные Херасковым и его группой в тематике елегии, сами по себе содействовали значительному приближению ее к трагедийному монологу и реплике; но этим сближение не ограничилось. На пути мотивировки лирической откровенности елегия на ряду с эпистолярным осмыслением стала получать иногда осмысление речи, произносимой или для самого себя (монолог) или даже для кого то предстоящего (реплика). Иллюзия бытования елегии в реальной речи, создавая, помимо стилистического сходства с драматической речью, окружение заключенной в елегии ситуации мыслимой сюжетной и декоративной обстановкой, — давала уже возможность непосредственно воспринимать елегию как драматический отрывок. При этом даже самый слог мог приобретать особый драматический отпечаток, реализующийся в специфической эмфатической напряженности. Одним из характерных приемов здесь является отрывочность речи. Плавная, законченняа синтаксически речь Сумароковских елегий уступает место взволнованным паузам; фраза прерывается несколько раз подряд многоточиями; эмоциональные повторения приобретают особый интонационный вес.

Еще в елегии И. Дмитревского 1759 г. („Тр. пч.“ 376) видим значительное приближение к растянутой трагедийной реплике. Тема, — наступающая разлука, дана так, как будто герой обращается со словами прощания к своей возлюбленной и словами убеждения к присутствующему тут же отцу ее. События протекают во время произнесения героем своей речи — елегии. В начале: „... В сей день кончается утеха предрагая / И совершается судьбина наша злая. / На век лишаюсь я твоих прелестных глаз, / Ты зришь, любезная, меня в последний раз“... значит она зрит его в данную минуту, т. е.

слушает эти его слова. Далее „... Но день кончает бег, и наступает час, / Который разлучит на век, драгая, нас. / Моя дражайша жизнь на веки утекает, / И из очей тебя на веки увлекает. / Рок ближится... увы, приближился... настал. / Свирепой рок, уже ты все для нас скончал. / Где я... и что я стал... чувств прежних не имею, / Мой дух выходит вон... томлюся, каменею"... и т. д., герой сопровождает словами происходящую разлуку; потом он обращается к отцу героини: „Возри, Тиран, на скорбь ты дочери своей. / За что ты делаешь сие мученье ей? / За что она тобой толь горестно страдает"... и т. д. — „А ты без жалости на муки зришь ея"... Обращаясь затем опять к возлюбленной, герой наконец произносит: „Прости, любезная, прости мой свет на веки", и тем елегия кончается. Если эта пьеса давала уже образчик елегии-реплики, то одна из первых пьес Ржевского (1759 г. „Еж. Соч." I, 183) представляет собой первый опыт елегии-монолога. Во время ее произнесения также протекает действие, происходят даже конкретные события, о которых герой и повествует. После экспозиции, — описания места действия („При сих морских брегах жизнь в скуке провождая" и т. д.), изображается любовь героя к отсутствующей героине; и вдруг: „Но что еще за весть мне вал морской несет / И кая поразить беда меня идет! / Ожесточенный рок! что слух мой днесь пронзает! / О, глас мучительный! я слышу, мне вещает, / Чтоб я теперь мою надежду оставлял, / И больше уж своей драгую не считал; / Совместник мой о мне в ней память низлагает"... и т. д. Затем идут жалобы, пени и наконец сомнение в истине полученного известия. Как видим, и здесь за стихотворением как бы стоит сцена, на которой происходят те события, о которых идет речь /прибытие корабля, сообщение вести/. Эмфатическая драматическая речь дана также в елегии Ржевского 1760 г. („П. У." II, 185). Здесь произносящий елегию-монолог герой сбивается, повторяется, не знает, что сказать, отуманенный страстью; он говорит о своей

возлюбленной: „Прелестна, хороша... но что о том вещать. / Довольно, что мила; довольно уж сказать: / Нет мер тому, как я... как я ее люблю, / Нет мер... нет мер и в том, какую грусть терплю. / Мила мне... я люблю.. но льзяль то изъяснить! / Не знаю, как сказать, могу лишь вобразить. / Она мила... мила... я слов не обретаю / То точно рассказать, что в сердце ощущаю“ и т. д. В конце прибавляются характерно-драматические интонации разговора с самим собой: „Лишь то считаю я утехою моей... / Ах нет... нет... смертной яд я пью утехой сей. / Придиж скоряе смерть... увы... лишусь драгой, / Чтож... жить?.. мне в жизни нет утехи никакой; / Чегож теперь желать?.. не знаю, лишь мятуся“ и т. д. Иллюзия произнесения подчеркнута и тем, что герой постоянно напоминает о том, что он говорит; кроме отмеченных выше мест, укажу такие выражения: „Теперь вещающу, она мне вобразилась“, „Ах, что я говорю, мой ум разсеян стал, / Я нечувствительно в беспамятстве сказал“... „Пусть знает... что сказать? я речи повторяю“... Драматические интонации типа разговора с самим собой / опять монолог / Ржевский применил еще в одной елегии 1763 г. („Св. Ч.“ 734). У Ржевского имееем также пример елегии-реплики (1763. „Св. Ч.“ 430); использован тот же мотив, что у Дмитревского, наступающая разлука. Начало элегии: „Я еду... ну... прости, я расстаюсь с тобою! / С тобой расстаюсь... Нет! Расстаюсь с собою“... Конец ее: „Твоими взорами приятными питаюсь... / И расстаюсь с тобой... На долго расстаюсь... / Не можешь вобразить, как жестоко я рвусь... / Прости и памятуй то, как я стражду строго, / И пожалей меня потом хотя немного, / И пожелай... но ах, я еду... льзяль снести... / Я еду... мучусь я... я еду... ну... прости... / Прости.... еще тебе... прости я повторяю, / И с словом сим покой и радости теряю“. Здесь дана уже почти целая сцена; кажется, за последним приведенным стихом мы услышим ответ героини. Та же техника драматизированной елегии применялась и другими поэтами,

В елегии В. Санковского 1764 года („Добр. Намер.“ 158. „На смерть Клариссы“) читаем: „Ручьи текут из глаз, и чувства все слабеют, / Перерываются слова... мертвею весь... / Отрада горестей... почто предстала здесь? / Тебя ли вижу я... еще ты не скончалась? / Почто же так, почто моя душа смущалась? / Жива прекрасная... отрада мук жива, / Летите с ветрами плачевные слова. / В себе ли я теперь? о ты лице приятно! / О! хищница души, ты скрылась невозвратно“ и т. п. (см. также напр., В. Санковского „Св. Ч.“ 476 и анонимн. перев. с франц. „Нев. Упр“. 39). В 1769 г. М. Попов по образцу Ржевского разработал ситуацию наступающей разлуки („И то и сио“, л. 12); говорит героиня, прощаясь с героем, т. е. сопровождая словами сценическое (воображаемое) действие; в ее элегии-реплике есть и такие стихи: „Ты едешь... едешь прочь! и я тебя лишусь; / Любя, горя тобой, с тобою разлучусь! / Я рвуся, ты грустишь; я млею, ты стенаешь; / И плача сам, меня на слезы покидаешь“... (Ср. отрывистую речь в его же елегиях в „И то и сио“, л. 20 и л. 31).

Завершено осмысление елегии как реплики в ел. Ф. Козельского; герой обращается к несклонной героине: „Но тщетно льстился я, надежда безполезна, / Когда уж ты не мне желаешь быть любезна. / Не мне желаешь быть? скажи, скажи кому? / И я любви твоей не стою по чему?“... Потом героиня, которая явственно введена как выслушивающая речь героя, даже сама вступает в сцену, создавая таким образом уже почти диалог; герой говорит: „Хоть в страсти напитай меня приятным взором, / И грусть мою умерь хоть нежным разговором... / Ты отвращая взор вещать о сем претишь. / Не стану говорить... любви моей простишь“... и т. д. То же в конце: „Наскучил я тебе; не стану говорить... / Лишь молвлю, что тебя я буду век любить“. Тот же Козельский сделал и последний оставшийся шаг, сняв последнюю преграду между елегией и полной драматической сценой; сопоставив две елегии-реплики, он получил настоящий диалог, осуще-

ствляющий драматическими средствами данную ситуацию. Оба случая таких диалогов упоминались уже выше. В первом из них герой упрекает героиню в измене, так как как видел ее в объятиях другого (эл. 4); она оправдывается тем, что обнимала своего брата (ел. 5); эта последняя елегия — ответная реплика, так и начинается: „Ты на меня, мой свет, порок напрасно взвел, / Сомнение о мне ты тщетно возымел: / Неверностью меня безвинно укоряешь, / И в странных ты делах неправо осуждаешь. / Изведал ли когда неверность ты мою. / Скажи, я в чем тебе виновна состою? / В неверности уже тобой изобличенна? / В непостоянстве ль том, что ныне укоренна?"... Потом, в продолжении своей горячей речи, героиня передает смысл слов предыдущей реплики, сказанной героем, именно как сказанной только что: „Но все прошедшее ты верно позабыл, / И неповинную толь скоро обвинил. / Уже неверна в плен другому отдалася, / Уже тебя забыть сопернику клялася; / О речь несносная! жестокие слова!" Аналогичная сцена составлена из елегий 10 и 11, в которых герой, в ответ на рассуждения героини о невозможности им любить друг друга вследствие социального неравенства, убеждает ее в противном. Таким образом намечается еще один путь поглощения разлагающейся елегии смежным видом поэзии, в данном случае трагедией. Драматизируясь, елегия теряла свое самостоятельное бытие; сближение с монологом и репликой лишало ее прав на отдельное жанровое существование. На этом пути елегия стала частью трагедии, не более.

В связи с общим движением елегии в 60-х годах, стоят и изменения, внесенные поэтами группы Хераскова в ее стилистическую (в узком смысле) характеристику. Простота, не украшенность, непринужденность слога Сумарокова не являются более законом; в елегию проникают риторические украшения, слог иной раз становится напряженным в своей художнической отделке. Так, появляются в елегиях, антитетические построения, доходящие порой до соединения несовмести-

мого (антитеза — оксюморон); напр., у анонима 1760 г. („П. У." I т. 48): „Но нет, мне и теперь приятна мука та"... и т. д.; или у Хераскова (1760. „П. У." I. 193): „Любовна нежит их свобода и в неволе"... или у В. Санковского: „В забавах я теперь забав не обретаю" („Св. Ч." 476); „Прости, отрада мук"... (ів. 497); целый ряд разнообразных антитез находим в переводной с французского элегии 1763 г. („Нев. Упр." 39). Примечательны также острия (pointe), вроде следующего у В. Санковского: „Ты горестью своей измерь мое мученье, / И пламенем своим ты пламень мой измерь"... и т. д. („Св. Ч." 597), или такие выражения, как „Я горестью моей все реки возмущу, / Стенанием своим я воздух огущу"... (Ржевский. 1760. I. 127), или „Душа моя ему престол свой уступя, / Оставила ему, всю власть совокупля, / Правительствовать всем и сердцем и собою"... (Попов. „И то и Сио", л. 31) и т. д. Появляются сильно развитые и распространенные обращения, напр., к судьбине — 12 стихов, и потом опять 14 стихов (С. Нарышкин. 1760. „П. У." II. 40); у М. Попова в обращении к любви („И то и сио". л. 31), апострофируемое понятие оживает, становится как бы персонажем (см. также апострофы у Ржевского. 1759. „Еж. Соч." I. 185). Нередки случаи применения фигуры „единознаменования", напр., у Хераскова: „Узнай прекрасная, как много я люблю, / Горю, терзаюся, смущаюсь, леденею, / Надеюсь, бодрствую, мятуся и краснею"... (1760. „П. У." II. 207) или у Ржевского: „Лишь знаю только то, что повсечасно я / Тоскую, рвусь, стеню, грущу, страдаю, ною, / Вздыхаю, мучуся, печаль владеет мною, / Скучаю, слезы лью, стараюсь и терплю, / Желаю, тщусь, ищу... не ужто я люблю?" („Св. Ч." 734., см. также Херасков. 1760. „П. У.". I. 193 и Попов. „И то и сио." л. 31). Примечательны и обширные сравнения, а иногда и ряды сравнений, вводимые в елегии. Так, у Козельского, вообще любившего разнообразные ухищрения слога, имеем, напр., сравнение страдающего героя с засыхающим деревом, причем второй член сравнения

(подробное описание умирания дерева), выдвинутый вперед, распространен на 16 стихов (ел. 19); см. также сравнения в ел. 2 ($7^1/_2$ ст.), в ел. 4 (6 ст.), в ел. 12 (12 стихов); у Хераскова в елегии 1760 г. („П. У.“ I. 193) собрано много сравнений: в начале: „Как агницу в лесах несытый зверь терзает, / Как ястреб горлицу на воздухе гоняет, / Как камень, над главой что пастуха висит, / Падением своим всегда его страшит, / Так сей свирепый муж, так прелестей владетель, / Терзает и страшит невинну добродетель“... и ниже: „С змиею человек в пещере затворенный, / И кормщик на море волнами разбиенный, / Не тако мучатся и входят в страх они, / Как днесь любезная в свои младые дни. / И ярость зверская, и злость и брань и пени, / Ей видеть не дают веселия ни тени. / Как вырвать из когтей нельзя у льва тельца, / Иль птице улететь из сети у ловца, / Любезну так нельзя найти на свете средства / Спасти от горести, неволи, мук и бедства“... (Здесь дважды дано единознаменование). Или у Ржевского (1760. „П. У.“ II. 81): „Как сонная мечта минутой лишь прельщает / Потом тотчас пробуд весельи окончает, / Так склонности твои утехою взманя / Низвергнули в напасть и горести меня. / Подобно в жаркий день как тучи отдаленны / Сулят прохладный дождь на нивы изсушенны, / Но только лишь себя они вдали явят / И, мимо пролетев, луга не окропят; / Так счастие меня надеждой лишь прельщает, / А само от меня всеместно убегает. / Равно как в солнечный приятный летний день / Являет человек свою пустую тень, / И только на нее свободно всяк взирает, / Но прочь она бежит, никто ту не поймает, / Так счастье я поймать стараюсь всякой день, / Но ах, хватаю лишь одну пустую тень“... и ниже: „Невольник мучится в тиранских как руках, / Работой утомлен в мучительных цепях, / Не столько страждет он, почувствовавши жажду, / Как, зря суровости твои к себе, я стражду, / Не столько он воды холодной хочет пить, / Как я твой гнев к себе желаю умягчить“. Само собой разумеется, что и сумароковские приемы эмоционально-

взволнованной речи усиленно применялись поэтами группы Хераскова.

Параллельно с нарушениями стилистического сумароковского канона елегии, идут нарущения ее метрического канона. В этом отношении почин принадлежит, правда, самому Сумарокову. Он напечатал в августе 1760 г. коротенькую елегию (16 стихов), в которой приближался к новой технике своих учеников („Пр. вр.“ II. 126); она написана 6 ст. ямбом, но с перекрестными рифмами. (Примечательно, что эту елегию Сумароков не поместил в сборнике „Елегий любовных“ 1774 г.). Дальнейшие опыты елегий, писанных не александрийским стихом, падают на 1763 г. Ржевский напечатал елегии разностопным ямбом, 3 ст. ямбом и 4 ст. анапестом („Св. Ч.“ 20, 203, 204; в одной елегии среди александрийцев — одно четверостишие с перекрестными рифмами — „Св. Ч.“ 532); Санковский — елегию с перекрестными рифмами при 6 стопном ямбе („Св. Ч.“ 597). Между 1760 и 1769 г. написана елегия Сумарокова с произвольной рифмовкой 6-ти стопного ямба (в „П. С. С.“ ел. 15; впервые напечатана в „Разн. стихотв.“ 1769).

Развиваясь на путях, открытых ей Сумароковцами, елегия теряла значение самостоятельного жанра; это не могло не ощущаться как кризис. Судьба елегии привлекала внимание литераторов. Появились пародии. Уже в 1763 г. в „Своб. Часах“, стр. 302, была напечатана шутка-пародия М. Пермского „Елегия“, в которой высмеивалась надоевшая тема разлуки (пьеса написана, как ни странно, 4-х стопным ямбом). В последней книжке того же журнала Ржевский в пространной „Епистоле к А. В. Н.“ (Нарышкину) дает между прочим (на стр. 728—729) речь несчастного влюбленного, тонко пародирующую общие места елегий (счастье нелюбящего; тоска, преследующая влюбленного и ночью на ложе сна, и днем и т. д.). В 1769 г. в „И то и сио“ помещены были три пародии на елегии; первая из них (л. 7), повидимому, принадлежащая М. Попову, [18]) метко передает в гиперболическом виде насыщенность елегий

повторениями слов (анафоры и повторы других типов), единознаменованием („Чтож делать мне теперь, терзаться и стенать, / Грустить, печалиться и млеть и тлеть, вздыхать, / Леденеть, каменеть, скорбеть и унывать, / И рваться, мучиться, жалеть и тосковать, / Рыдать и слезы лить, плачевный глас пускать / И воздух жалостью моею наполнять“) и т. д. Другие две пародии (л. 32) дают более сатирического материала, (соответствующего их заглавиям: „Пьяница“ и „Крючкотворец“), чем пародийного. В 1770 г. в „Парнасском Щепетильнике“ появилась такого же типа пародия на Елегию („на смерть шляпореза“ стр. 147); наконец в 1773 г. в „Вечерах“ напечатана пародия-шутка (Элегия“. II изд. II. 76), — комическое изображение красот возлюбленной.

Кризис елегии 60-х годов привел к гибели ее. Неизбежно сближаясь со смежными жанрами и поглощаясь ими, елегия переставала существовать отдельно. Она распалась на составные элементы, разложилась; она давала материал для постройки систем других жанров, но сама была более не нужна поэзии. За коротким расцветом жанра елегии последовало быстрое падение его, даже уничтожение. С 1772 г. по 1800 г., т.-е. за 28 лет, в журналах было напечатано всего около десятка елегий; при этом все они не представляют никакого интереса; это — задворки литературы, слабые, незначительные осколки старого. Часть этих элегий — безнадежно эпигонские („СПБ. Вестн.“ 1778, стр. 376, подпись: „К***а К***а“; м. б. „Катерина Княжнина“; 1780 стр. 196. подпись: „К. Н. Ш.“; „Дело от безделья“ 1792 Июнь 24, „сочинил И. Наумов“; „Растущий Виноград“ 1785, стр. 45; подпись: „С“... т.-е. студент Прохор Соколов?; „Прохладные Часы“, 1793. I. 237; сюда же относится элегия В. Колычева, помещенная в его сборнике „Труды уединения“, 1781, стр. 59 и др.). Другая же часть написана, повидимому, людьми более или менее чуждыми литературе и даже культуре вообще (неправильные метры и т. д. — напр., „Утра“, 1782. Июль, стр. 47. Капитон Бачарников; „Лекарство от

скуки и забот“, 1786. № 16, стр. 178). С 90-х годов появляются в журналах также произведения, озаглавленные элегиями, но уже ничего общего с прежними элегиями не имеющие. Очевидно, что не только традиция Сумароковской и Херасковской элегии умерла, но самая память о ней изглаживалась. Элегиями назывались такие пьесы, как напр., „сетование несчастных“ А. Бейера, где дана целая сложная поэма о страданиях некоего бедняка, у которого умерли отец и мать, сгорел дом, именье было расхищено; все это бедняк рассказывает другому на берегу реки вечером, и потом умирает; тот же, что слушал его рассказ, берет к себе маленьких сестриц покойного и бедствует с ними („Приятн. и полезн. препров. времени“. 1796. IX. 411); элегиями назывались, напр., прозаические декламации П. Львова „К Милене на случай боли глаз“ и др. („Ипокрена“, 1801. IX. 193. 225. 262, 273; см. также еще в 1785 г. в „Покоящ. Трудолюбце“ III. 175 — „Елегию Человек“ — прозаич. моральное рассуждение о порочности человеческой натуры; м. б. перевод). То же и в собрании „Сочинения Николая Струйского“, в других жанрах запоздалого эпигона Сумароковской школы; два десятка слишком элегий его показывают полное исчезновение представления о признаках жанра; здесь и панегирик Сумарокову, и автобиографические признания, и молитвенные обращения к Венере и сатира на злобу и т. д. (попадаются впрочем и темы близкие к Сумароковским); все это изложено витиевато, вычурно, сложно, с мифологией, сюжетными деталями и т. д. В 90-х годах появляются переводы Греевой элегии на кладбище (1796, 1798, 1800), — пока в прозе. Подымается интерес к римским элегикам (напр., перевод элегии Тибулла И. И. Дмитриева. „Приятн. и пол. препров. врем.“ 1795. VIII; переводы в прозе из Тибулла и Проперция П. Львова. Ипокрена. 1801. IX). В 1798 г. в „Аонидах“ Дмитриев печатает элегию уже в новом вкусе. Постепенно складывается элегия начала XIX столетия, элегия Батюшкова и потом Пушкина.

ОБ АНАКРЕОНТИЧЕСКОЙ ОДЕ

1

Новая русская поэзия осознала свое самостоятельное бытие прежде всего в отношении метрики. В глазах Тредиаковского, Ломоносова, Сумарокова и вероятно их современников, метрические новшества их эпохи отмечали грань, отчетливо отделявшую их от неприемлемой для них старины; не даром они так ревностно спорили о том, кто первый реформировал русский стих, тем самым стараясь приписать каждый себе звание родоначальника новой поэзии. В течение всех 30-х годов проблема организации стиха как такового стояла на первом плане в литературе; однако, она не потеряла своей остроты и позднее, в течение более чем 30 лет давая работу и творческим усилиям и теоретической мысли литераторов того времени. Толчек, данный еще в 1735 году Тредиаковским, вызвал длительное движение. Нужно было найти принципы, согласно которым стих оказался бы организованным внутри себя, создать систему, при которой стихи строились бы и характеризовались не только соотносительностью, как равномерные части течения речи, но и в своей отдельности повиновались бы какому то закону, были бы стихами в каждой своей единице, а не только в массе. Обвинение, выставленное Тредиаковским против силлабических стихов, что „приличнее их назвать прозою,

определенным числом идущею, а меры и падения, чем стих поется и разнится от прозы, то есть от того, что не стих, весьма не имеющею"[1])—это обвинение крепко запомнилось; под знаком стремления осознать специфический принцип звучания стиха шла вся работа, приведшая к установлению гегемонии в русской поэзии так наз. силлабо-тонического стиха. Поскольку при этом признаком стиховой речи оказывалась его тоническая система (метр, размер), начинали казаться ненужными те признаки стиха, которые считались необходимыми до реформы, — равенство слогов в стихах и рифма, как внешний знак конца стиха, отмечающий, что необходимое число слогов закончено. Сознание свободы от счета слогов выразилось в введении Сумароковым разностопных (вольных) ямбов, немедленно привившихся; сознание же того, что стих является стихом сам по себе и не нуждается в условно обозначенных границах, измеряющих его, привело к мысли о том, что рифмы не необходимы, может быть даже ненужны. Здесь развитие метрических проблем в русской поэзии встретилось с аналогичным движением на западе. Во Франции поход против рифмы предпринял в начале XVIII в. Houdard de la Motte, решившийся даже писать прозаические оды и трагедии. Его опыты, протекавшие в иных метрических условиях, чем те, при которых приходилось работать русским поэтам, симптоматичны все же как показатель широты захвата данного движения. Значительно ближе к интересам русских поэтов протекала работа немецких теоретиков и писателей. Сближение между отношением к вопросу о рифме тех и других тем более естественно, что при выработке всей вообще новой системы русская поэзия без сомнения неоднократно пользовалась материалом немецкой. Между тем, в Германии, под влиянием недовольства устанавливавшейся гегемонией Готшедианства, стремления выйти из тупика традиционных форм, в частности метрических, уже к началу 40-х годов намечается тенденция освобожде-

ния стиха от рифмы и приближения его к античному,— греческому и латинскому стиху. Нелишне будет указать здесь же, что в том именно и заключается существенная разница между русским движением и аналогичным немецким, что у немцев интерес к метрическим новшествам был основан на пресыщении тонической системой, у русских же он вырос из первого увлечения этой же системой на фоне недовольства иной, силлабической; тем не менее весьма вероятно, что некоторые мысли по этому вопросу германских писателей могли быть перенесены в Россию, не изменившись сами по себе, но изменившись в той роли, которую они были призваны сыграть в данных условиях. Борьба с рифмой выросла в Германии из лона так наз. швейцарской школы Бодмера (давшего уже в начале 20-х годов образцы стихов без рифм и теоретически обосновавшего свой опыт). Однако, сам противник этой школы, Готшед, еще в 1733 г. дал перевод нескольких од Анакреонта без рифм; он даже советовал вообще переводить древних поэтов таким образом, впрочем мотивируя свой совет тем, что их и без того переводить весьма трудно [2]). У поэтов, находившихся в сфере влияния Бодмера, стремление освободиться от рифмы имело, конечно, более принципиальный смысл. Метрическое обновление позднее стало вопросом дня. Пира (Pyra), пытаясь создать немецкие аналоги поэзии Горация и Пиндара, отбросил рифму; с ним работал в том же направлении Ланге. Помимо практики творчества, они принципиально высказывались против „нелепого украшения пустых рифм", против „сборища низких рифм" (Ланге [3]). В 1747 году изданию „Горацианских од" Ланге (S. G. Langes, „Horazische Oden") было предпослано предисловие Майера (G. F. Meier, „Vom Werth der Reime") [3]) в котором давалась теоретическая апология метрических новшеств. Рядом с этими писателями работали Уц и Гёц (Goetz). Еще к 1742 г. относится пьеса первого „Lobgesang des Frühlings", написанная размером, при-

ближающимся к гекзаметру и без рифм[4]). Второй писал без рифм ямбами, горацианскими строфами и т. д. В 1746 г. вышел перевод Анакреонта, выполненный Гецем (с помощью Уца); в предисловии сказано, что, желая сохранить в переводе все очарование подлинника, „переводчики сбросили ярмо рифмы“ [5]). Еще раньше (1744 — 1745) появились анакреонтические стихотворения (без рифм) Глейма. Стихи в новом вкусе, без рифм, с попытками антикизировать метр стали обычным явлением. В 1746 году Эвальд фон Клейст писал Уцу: „кто чувствует, что он может писать для вечности должен отбросить рифму, которая некогда будет совсем покинута“ [6]); когда же Уц, после своих юношеских опытов обратившийся к рифме, оспорил это положение, Клейст отвечал ему, что рифма не может прибавить благозвучия стиху, так как благозвучно лишь гармоническое сочетание различных звуков, а не рифмический повтор, и что вообще рифма — это „der Gothische Bräm“ [6]). Завершителем движения, вызывавшего антикизирующие метрические новшества, явился Клопшток. Уже с конца 40-х годов после первых песен его „Messias“ и после его од, стихи без рифм, в частности гекзаметры и логаэдические строфы, как передающие привычные схемы, так и созданные по их образцу наново, — получают полное право гражданства в немецкой поэзии, занимают в ней надолго почетное и весьма заметное место [7]).

Не менее решительно, чем немецкие писатели, высказывался по вопросу о рифме Тредиаковский. Естественно, что именно он, обосновавший новую теорию стиха на признаках его внутреннего строения, наиболее враждебно относился к рифме, дававшей более легкую форму определения стиха и может быть помешавшей ему самому в первом издании „Способа к сложению российских стихов“ дойти до тех конечных выводов, которые сделал уже Ломоносов. Тредиаковский стал отрицать рифму в конце своего творческого пути, тогда, когда окончательно укрепленный в русской

поэзии метр был уже, по его мнению, достаточно силен, чтобы попытаться вытеснить рифму, не нуждаясь в ней больше для легкого и очевидного отделения стихов от прозы. Его точка зрения видна в следующих положениях второй редакции „Способа к сложению стихов“ (1752 г.): „Рифма... равным же образом (т. е. так же как определенное число слогов в строчке и цезура. *Гр. Г*) не различает стиха с Прозою: ибо Рифма не может быть и Рифмою, не возnoся одного стиха к другому, то есть не может быть Рифма без двух стихов; но стих каждый сам собою и один долженствует состоять и быть стихом. § 6. Все сие совокупно воспринятое, а именно, число слогов, разделение на две части и Рифма не отменит никак Стиха от Прозы; ибо что порознь в себе чего отнюдь и всеконечно не имеет, то и совокупно дать того не может, для того что негде каждому взять в себе особно; да и все сие составит токмо некоторый член Периода; а согласившемуся первую Рифму с другою, произойдут два некоторых же периодических членов или и один нелепый с так называемой фигурою Гомиотелевтон“ (примечание Тредиаковского: „Сия фигура все члены в периоде оканчивает подобно и подобным звоном. По словам значит: Подобокончающаяся“) [8]. Ниже Тредиаковский говорит: „Рифма есть не существенная стихам, но токмо посторонее украшение, употребляемое для услаждения слуха. Выдумана она в варварские времена и введена в Стихи. Ни древние Греки, ни Римляне отнюдь ее в своих стихах не употребляли и не знали, хотя народы сии были такие, которые достигли до самого верха в Красноречии и Стихотворстве“ [9]. В предисловии к переводу „Аргениды“ (1751) Тредиаковский высказался еще решительнее: „Привыкшие к рифме да благоволят быть уведомлены, что она есть игрушка, выдуманная в Готические времена и всеконечно посторонее украшение стихам. Простых наших людей песни все без рифмы, хотя и идут то Хореем, то Ямбом, то Анапестом, то Дактилем, а сие доказывает, что корен-

ная наша Поэзия была без рифмы и что она тоническая"... В статье „О древнем, среднем и новом стихотворении Российском" Тредиаковский называет рифму „шумихою" [10]). Наконец, то же положение высказано в предисловии к „Тилемахиде", „Предъязъяснение об ироической пииме" (1766); здесь Тредиаковский, поясняя, почему он избрал гекзаметр для своей поэмы, пишет между прочим: „Коль бы стихи с рифмами ни гремели в начале своем и средине мужественной трубою, но на конце пищат токмо и врещат детинскою Сопелкою. Согласие Рифмическое — Отроческая есть игрушка, недостойная Мужеских слухов. Вымысл сей оледенелый есть Гофический, а не Еллинское и Латинское благорастворенным жаром блистающее и согревающее Окончательство". (Почти тоже говорил и Бодмер, утверждавший, что рифма это холодная трескотня подобнозвучащих концовок стиха, унаследованная от варварских времен поэзии) [11]). Тредиаковский не ограничился теоретическими высказываниями. В связи с общей тенденцией эпохи по возможности отчетливее организовать стих внутри себя по тоническому принципу, стоят его опыты создания русских аналогов античным метрам. Еще в „Аргениде" он дает образцы гекзаметра, употребленного потом в „Тилемахиде". Здесь же показан созданный Тредиаковским „анапестоямбический гекзаметр". Однако, рифмы оставлены Тредиаковским в элегических двустишиях, как „дактилохореических", соответствующих древним, так и в созданных им „анапесто-ямбических". С рифмами составил Тредиаковский и строфы, при помощи которых он хотел передать на русский язык Сафическую [12]) и „Горацианскую" (т. е. Алкееву по принятому теперь обозначению) строфы; свои метрические новшества Тредиаковский перечисляет и объясняет в предисловии к „Аргениде". Примечателен также отдел „Сочинений и Переводов" (1752), названный „Стихи из Аргениды", где представлено несколько отрывков, переведенных гекзаметром обоих видов без рифм и элегическими двусти-

шиями с рифмами, — и рядом те же отрывки, переведенные хореями; все это сделано для того, чтобы читатели могли „сии роды между собою сличить и заключить по своему рассуждению, кои роды стихов, древнейшие ль Греческие и Римские, или наши с Рифмами новейших времен благороднее и осанистее“ [13]). Опыты, предпринятые Тредиаковским, не остались единственными [14]). В 50-х годах в области метрики усиленно экспериментировал Сумароков. Относясь неодобрительно к результатам, достигнутым Тредиаковским, он вступил с ним в полемику, но общий смысл работы обоих поэтов в данном направлении был тот же. Сумароков считал строение русских горацианских и сафических строф Тредиаковского неправильным и предложил свои формулы. Тредиаковский в свою очередь отвечал на его обвинения и обвинял его самого в недостаточной осведомленности по части античной метрики [15]). В 1755 г. появилась в „Ежемесячных Сочинениях / II 66 / „Ода Венере“ Сумарокова, написанная „сафическим стопосложением“, но с рифмами, как у Тредиаковского. Вместе с нею были напечатаны два первых стихотворения Сумарокова без рифм „Анакреонтические Оды“ [16]); они давали образцы обоих употребительных и в немецкой анакреонтике размеров: 4-х стопного хорея и 3-х стопного ямба — с сплошными женскими окончаниями. Через три года в тех же „Ежем. Сочинениях“ появляется новый ряд опытов Сумарокова: „Горацианская ода“, „Ода о Петре Великом“ логаэдическими строфами, составленными самим Сумароковым (3 стиха 4 стопного ямба + стих: — ᴗᴗ/ — ᴗ/ — ᴗᴗ/ — ᴗ); одна „Ода сафическая“ — все с рифмами (1758, 1, 380 и 475); в этом же году появилась первая на русском языке ода античным метром без рифм — перевод „II Сафинной оды“ Сумарокова сафическими строфами („Е. С,“ 1758, 1, 380). Сумарокову не были чужды и гекзаметрические опыты. До нас дошел напечатанный Новиковым (в 1781 г., в I т. „П. С. С.“) отрывок перевода Фенелонова „Телемака“ (начало

книги) этим метром без рифм. Этот отрывок показывает, что Сумароков одобрял не только самую мысль создать русский гекзаметр (оспаривавшуюся в начале XIX века), но и мысль Тредиаковского перевести гекзаметром прозу Фенелона; повидимому, он был лишь недоволен выполнением переложения Тредиаковского и хотел показать, как нужно сделать вещь, по его мнению, неудачно сделанную другим. И у Сумарокова работа над расширением ритмических возможностей русского стиха в пределах новых принципов стихосложения привела к разработке античных метров и строф; античные же метры, явившиеся в данном случае крайним проявлением тонического принципа, освободившие стих от равенства слогов в силу самостоятельного закона расположения ударений (чего не было в простых ямбах и хореях), — привели к возможности откинуть рифму. Пример Сумарокова и здесь, как в многих других случаях оказался заразительным. Однако, поэты младшего поколения, потерявшие уже ощущение новизны тонического принципа, чуждые ритмико-метрическим исканиям своих учителей, привыкшие к легким и единообразным силлабо-тоническим схемам, продолжали работу Сумарокова лишь в области анакреонтической оды, т. е. стихотворений, написанных короткими ямбическими или хореическими стихами с женскими окончаниями и без рифм. С одной стороны такие стихи связывались с представлением о греческом Анакреонтовом размере, и этим соприкасались с более сложными антикизирующими опытами Сумарокова и Тредиаковского; с другой же стороны они с легкостью находили себе место в ряду привычных уже метрических схем, т. е. не воспринимались как диковинка, как эксперимент и не задерживали восприятие на затрудненном метрическом строе, что было нежелательно в эпоху „гладких“ стихов. Основоположником работы над „анакреонтическим“ стихом, после Сумарокова был Херасков. Через семь лет после напечатания двух анакреонтических од

Сумарокова появился сборник Хераскова „Новые Оды“ (1762), заключающий в себе 28 стихотворений — все без рифм с женскими окончаниями; когда позднее Херсаков перепечатал сборник (в VII томе своих „Творений“), он переименовал его в „Анакреонтические Оды“. Повидимому, сборник Херсакова произвел впечатление на поэтов его группы. Уже в июле 1762 г. в „Полезном Увеселении“ (стр. 268) была напечатана длиннейшая пиеса А. Нарышкина „Стихи анакреонтические“, совершенно в духе „Новых Од“ [17]). Затем, в 1763 г. в „Свободных Часах“ появляются 4 метрически аналогичные пьесы Ржевского, связанные в то же время с опытами Сумарокова, и еще две анонимные „анакреонтические оды“. В издававшемся в том же году „Невинном Упражнении“ также находим 2 такие оды: одна из них принадлежит Богдановичу (на стр. 302), другую (на стр. 226) можно приписать ему же [18]). Несколько „Анакреонтических Од“ напечатано в „Вечерах“, журнале кружка Херсакова (1772 — 1773). „Анакреонтический“ метр привился. В 1794 году вышел перевод „стихотворений Анакреонта Тийского“ Н. А. Львова стихами без рифм, но с чередованием женских и мужских окончаний. Еще в 1788 году появился целый сборник „анакреонтических од“ Н. Струйского („Еротоиды“) составленный вполне в Херасковской традиции. Много пьес того же жанра помещено и в единственном первом томе его сочинений (1790; тут же перепечатаны и „Еротоиды“). В 1789 году появились „Анакреонтические стихи к А* А* П*“ (Петрову) Карамзина (Соч. 1917. I. 22), а в 1791 и 1792 г. — „Филлиде“ и „Мишеньке“, написанные в той же традиции (Соч. 1917. I. 44 и 46). К 1791 г. относится „Анакреон в Собрании“ Державина, также представляющий собою анакреонтическую оду.

„Анакреонтические стихи“, появившиеся как подражание на русском языке греческому размеру, сделали возможными опыты в создании обыкновенных силлабо-тонических стихов без рифм, поскольку они сами

осуществляли обычные схемы трехстопных ямбов и др. Вероятно, помогла этому и брошенная в обращение Тредиаковским мысль о том, что рифма есть лишь „игрушка“, „посторонее украшение стихам“. Еще через полвека эта мысль отозвалась в дидактической поэме старого Хераскова „Поэт“ (1805), который, давая ряд советов собратьям по перу, пишет: „О рифмах не скажу поэту ничего /Не украшение, игрушка то его/, Обычаем они во стихотворство вкрались, / Но лучше, чтоб они не скудными казались“ (стр. 12). Попытки писать ямбами без рифм начались рано; в 1759 г. в „Трудолюб. пчеле“ (стр. 633) была напечатана Сумароковская пародия на Ломоносова под названием „Дифирамб“ строфами 4-х стопного ямба по 4 стиха с обхватным строением окончаний (2 мужских обрамляющие), но без рифм [19]). Первое же непародийное ямбическое стихотворение без рифм напечатал Херасков в следующем 1760 году в „Полезном Увеселении“ (I, 189). Это — обширная эпистола, написанная каноничным для данного жанра шестистопным ямбом с попарно чередующимися женскими и мужскими окончаниями (с рифмами — ему соответствует александрийский стих).

Однако, широкого распространения в это время безрифменные стихи, кроме „анакреонтических“ не получили, и лишь к 70-м годам относятся новые опыты в этом направлении. К этому времени условия развития русского стиха изменились, и самые опыты эти получили новый смысл. Силлаботоническая система, замкнутая в 60-х годах в кругу немногочисленных метрических схем, начинала уже затвердевать, становилась косной. Выбрав из всего богатства метрических возможностей, предложенных поколением 40-х—50-х г., лишь немногие формы, 60-е годы превратили тонический принцип из стимула к освобождению стиха от рутины силлабистов — в способ нового закрепощения его. Понадобилось спасать положение дальнейшим развитием применения этого принципа, так как необходимо

было нарушить привычность, стертость силлаботонических схем. Снова начались ритмико-метрические искания; вновь всплыл и неразрешенный вопрос о рифме. Однако, „ямбы и хореи" успели уже слишком сильно слиться с представлением о поэтических жанрах. Потому, новаторы не выходили пока из пределов привычных схем, и лишь значительно позднее был наново поднят вопрос о логаэдических строфах, гекзаметре и т. п.

Особое положение занимал в это время Сумароков. Уже с самого начала 70-х годов он возвращается к работе в области метрики. В своих переложениях псалмов он многократно применяет разностопный (вольный) ямб без рифм [20]), несколько раз — 4-стопный ямб без рифм [21]), трехдольный метр с переменной анакрузой [22]); наконец, он дает (в 1774 г.) ряд образцов чисто тонического (лишенного размера) безрифменного стиха, приближающегося к ритмической прозе [23]). Однако, блестящие опыты стареющего поэта, утерявшего уже руководящую роль в поэзии, не имели последствий и, можно предполагать, даже мало обращали на себя внимание [24]); повидимому, Сумароков уже не мог уследить за быстрым ходом словесности, не мог ответить на вопросы опередившей его современности. Приблизительно в это же время своеобразную роль в истории данного вопроса пришлось сыграть человеку, лично в литературе не работавшему, но стоявшему к ней весьма близко, именно будущему светлейшему князю Г. А. Потемкину. Этот вельможа, будучи человеком образованным [25]), принимал близко к сердцу судьбы русской поэзии и, повидимому, был не прочь от того, чтобы способствовать ее процветанию. Так, он поощрял деятельность В. Петрова, несмотря на недовольство творчеством новоявленного поэта со стороны Сумароковцев. Он же был сторонником поэзии без рифм, повидимому, находя возможным сохранение прочих признаков обычного в то время стиха. Об основаниях, по которым Потемкин считал рифму подлежащей изгнанию, мы можем получить представление из любопыт-

ного стихотворного возражения ему по этому поводу, написанного Сумароковым. Конечно, интересуясь всякими метрическими опытами, приветствуя стихи без рифм, создавая сам образцы их, имевшие существенное значение для современной поэзии, Сумароков в то же время не считал возможным отрицать рифму принципиально и всегда. Он выступил на защиту ее в стихотворении „Двадцать две рифмы“ (издано отдельным листком в 1774 г., в „П.С.С.“ IX, 176). Помимо изложенных в нем доводов, самая рифмовка его (все 22 нечетных женских стиха рифмуют между собой) должна была доказывать, что для искуссного поэта обязанность рифмовать не представляет затруднений, что рифма не мешает правильному ходу развития темы, как думал Потемкин. Сумароков пишет: „Потемкин! не гнусна хороша рифма взгляду / И слуху не гадка; / Хотя слагателю приносит и досаду, / Коль муза не гладка; / И Геликонскому противна ветрограду, / Когда свиньей визжит, / И трудно рифмовать писцу в науке младу, / Коль рифма прочь бежит. / Увидеть можно рифм великую громаду, / Но должно ль их тянуть? / А глупые писцы их ищут будто кладу, / В кривой тащат их путь, / Что к ним ни приведет, поставят рифмой с ряду; / Так рифма не годна; / А я на рифму в век не к стати не насяду, / Хоть рифма не бедна... / Я в век ни разума, ни мысли не украду, / Имея чистый ум; / Не брошу рифмою во стихотворство яду / И не испорчу дум. / Не дам, не положу я рифмой порчи складу, / Стихов не поврежу, / Оставлю портить я стихи от рифмы гаду; / Кто гады, — не скажу“... и т. д.

Сохранились указания на то, что Потемкин хотел видеть на русском языке стихи без рифм в частности в трагедии и в оде. Первое видно из письма к нему Сумарокова от 10 июля 1775 года, в котором, прося вельможу о заступничестве в тяжелом материальном положении, поэт писал: „Я вместо процентов и рекамбий воздам Вашему Сиятельству сочинением новой трагедии без рифм, как Вы мне приказывать изволили“ [26]);

„Приказание“ Потемкина относится к еще более раннему времени; без сомнения, о нем говорит Сумароков в примечании в одной из своих епиграмм, изданной отдельным листком в 1774 г. (в „П.С.С.“ IX. 166). „Обещал я по требованию некоторого знатного господина и искусного в российском языке и в словесных науках человека сочинити трагедию без рифм“ и т. д. Желание Потемкина не было исполнено ни Сумароковым, ни кем-либо другим в XVIII веке (см. ниже о переводах Княжнина). Наоборот, мысль его об оде без рифм получила осуществление. Мысль эта видна именно из того, что, например, тот же Сумароков посвятил Потемкину безрифменную оду (издана отдельно в 1774 г. в „П.С.С.“ II. 183). Друг Потемкина, покровительствуемый им В. Петров, начиная с 1776 года, написал несколько од, в каждой из которых перемежаются абзацы с рифмами и без них (соответственно смене частей, написанных разного объема ямбическими стихами [27]). Две из этих од посвящены Потемкину (оды 1778 и 1782 г.). Одновременно с этими опытами безрифменных од аналогичную попытку делает Державин, тогда еще начинающий поэт. К 1774 г. относится его ода на смерть Бибикова. Затем, через 10 лет он пишет оду на приобретение Крыма (1784. Событие это связывается с деятельностью Потемкина, впрочем, в оде Державина прославляется Екатерина). В 1788 г. написана „Осень во время осады Очакова“ попеременно строфами с рифмами и без них (метр — 4-х стопн. ямб и строфа в 8 стихов во всей оде единообразны; стихотворение это написано для В. В. Голицыной, племянницы Потемкина. Осада Очакова велась под командой Потемкина; он прославляется в оде) [28]).

С конца семидесятых годов начали выходить переводы Княжнина с французского яз., выполненные без рифм 6 стопн. ямбом (александрийским стихом). В 1777 г. появился полный перевод Вольтеровой „Генриады“, в 1779 г. — переводы „Сида“ и „Смерти Помпеевой“ Корнеля, в 1788 — „Родогюны“ Корнеля.

Таким образом, традиция стихов без рифм дожила до начала 90-х годов; до времени, когда новые силы и новые течения проникли в русскую поэзию. Между тем, еще с начала 70-х годов под влиянием зародившегося интереса к родному фольклору и в частности к народному поэтическому творчеству, начинают появляться подражания народным песням. Сумароков в 1771 г. пишет свою песню на взятие Бендер [29]) 4 стоп. хореем с дактилическими окончаниями без рифм. Его примеру следует М. Попов [30]). Эта поэтическая струя развивалась до 90-х годов, когда „народность" стала одним из лозунгов поэтической современности. Метрическое новаторство, усиленная работа ломки все еще крепких силлаботонических форм, застывших еще с 60-х годов и так и не расшатанных опытами 70-х г.,— пошло отчасти по пути, предуказанному этим лозунгом (напр., у Львова). С другой стороны новая волна западных воздействий дала возможность использовать для обновления русской метрики опыт немецких антикизирующих поэтов; с ним связано, напр., творчество Карамзина, давшего ряд пьес в разнообразных метрах без рифм (и м. б. Болотова). Из тех же уроков немцев выросла возможность обновления для нужд русской современности античных размеров у Радищева.

Наконец, оба течения, образовывавшие новое лицо русского стиха в 90-х годах, были объединены, переработаны и завершены творчеством Державина. В результате всей этой работы метрические проблемы предыдущих эпох были отменены, и на их место выдвинулись другие, частью разрешенные уже Державиным и его современниками, частью переданные XIX веку.

2

Опыт создания силлаботанических стихов без рифм привел между тем к осознанию новых трудностей при реализации теории Тредиаковского. Уже его ближайшим преемникам дело не могло не раскрыться

в более сложном виде, чем это представлялось ему. Если крайнее понимание тонического принципа приводило, казалось, к возможности безболезненно отбросить рифму, отсутствие рифмы, наоборот, ставило вопрос о том, что выделяет один стих из среды соседних с ним, иначе говоря, снова ставило, хотя и с другой стороны, проблему стиха, как такового. 30-м годам суждено было разрешить вопрос о том, что такое стих внутри себя; и Тредиаковскому могло казаться, что разрешение этой задачи дает ключ ко всем другим, поскольку ряд стихов есть лишь произвольно повторяемый ряд самостоятельных и никак не соотнесенных замкнутых метрических единиц. Однако, при попытках отбросить рифму, оказывалось необходимым поставить вопрос, что такое стих в н е с е б я, т. е. вопрос об отношении между отрезками метризованной речи, делающем их стихами, выделенными в сознании как единицы. При попытках опереться на найденный внутри-стиховой ритм, в котором речевая стихия управляемая принципом урегулированных ударных слогов, казалась организованной в мелких ритмических единицах, не мог не заявить о себе другой принцип — именно, принцип ритмического следования стихов, как членов единого ряда. Ритм стихов, лишь внутри которого имел смысл канонизованный метр, заявлял о себе издавна силлабическими признаками, т. е. счетом слогов, отмечавшимся рифмой. Рифма четко делила течение речи на стиховые отрезки, и в то же время, связывая их между собой, подчеркивала их соотнесенность в общем ритмическом рисунке. Новая силлаботаническая система не выдвинула сама по себе ничего, что могло бы заменить рифму и тем самым оправдать ее отсутствие. Приблизительный счет слогов, остававшийся в равностопных стихах, (но уже не в вольных разностопных ямбах, не в подражаниях античным метрам, т. е. не имевший силы универсального признака), — был как будто оттеснен на задний план новым метром. Каталектика (в хорее) или гиперкаталектика (в ямбе), отсутствовавшие в слишком многих

случаях (напр., в первых хореических 6-стопниках Тредиаковского все стихи полные), — не были постоянным признаком окончания стиха; к тому же можно предполагать, что они ощущались еще менее резко, благодаря действовавшей привычке к неравным интервалам между ударениями в силлабическом стихе. Вследствие этого, силлаботонические стихи, отказываясь от привычного признака ритмической меры стиха — рифмы, могли терять облик стихов почти с той же легкостью, что и силлабические; правда они приближались не к простой прозе, а к ритмической (даже метрической), но это не меняло дела. В конце своего творческого пути это осознал, хоть и не ясно, и не делая необходимых выводов, даже сам Тредиаковский, вероятно, не без влияния деятельности более молодых поэтов (начала 60-х годов); по крайней мере, он заметил свойство сливаться в единый нерасчлененный поток ритмический речи в безрифменном гекзаметре; понятно, что именно этот размер, в котором значительная длина каждого стиха в особенности затрудняла процесс приравнивания стихов друг к другу восприятием, в котором к тому же отсутствует гиперкаталектическое окончание и последняя стопа стиха так же соединена с первой стопой последующего стиха, как с предшествующими ей, — оказался наиболее удобным для уразумения этого свойства. В предисловии к „Тилемахиде“ объясняя, почему он решил перелагать Фенелона гекзаметром, Тредиаковский писал: „...с начала самого до конца достоит Течению слова героического (т. е. в героической эпопее. *Гр. Г.*) литься всеконечно непресекаемым нигде и ни от чего Потоком“... и ниже, после сравнения этого „потока“ речи с широкой рекой (Волгой, Нилом, Евфратом): „комуж из Читателей, Сведующих в сем деле силу, не чувствительно, что Стихи, оканчивающиеся Рифмами, отнюдь неспособны к произведению такого, как теперь описано, течения в Слове. Рифмические стихи, состоящие впрочем и Стопами двусложными, отнюдь не могут продолжать

непрерывного такого шествия, какого требует Героическая Пиима, кольмиж паче стихи, не имеющие стоп, кроме рифмы, как то Италианские, Аглинские, Ишпанские, Французские и Польские. Ибо каждый стих сего состава, не терпя переносов (enjambement. *Гр. I.*) из предыдущего стиха в следующий, на конце своем вдруг переламывается и чрез то останавливается вдруг же. Такие стихи суть не река, текущая с верьху в низ непрестанно и беспреломно к удаленному своему Пределу; они Студенец (т. е. фонтан. *Гр. Г.*) некий, бьющий снизу в верьх, и дошедший до своея близкия высоты, пресекается и обращается стремглав вниз паки; так что всякий Стих свой Порог собственный имеет и шумит на оном“ [31]) и и. д.. Следовательно, в поисках стиха, приемлющего переносы (enjambement) нерасчлененного в ритме стиховых строк, переходящего в ритмическую прозу, Тредиаковский остановился на безрифменном силлаботоническом стихе, в наиболее удобной для данного задания форме („дактилохореического“ гекзаметра).

Следует сделать оговорку : то, что опыты в области дальнейшего распространения и углубления тонического принципа после первой его победы (создания метров) прежде всего выразились в разработке русских аналогов античных метрических схем, показательно : лишь в античной логаэдической строфе возможно было сравнительно безболезненно отбросить рифму („сафич.“ строфы Сумарокова); здесь тонический принцип не только создавал ритмизацию речи по ударению, но и определял отчетливо границы каждого стиха; поскольку стих не складывался из схематически мыслимых равномерных стоп, произвольно реализованных (пиррихизованных), но имел неравномерное внутреннее тоническое строение, не всегда совпадавшее с строением соседнего стиха и никогда не совпадавшее с строением всех других стихов строфы, — он не сливался с другими стихами. К тому же, в стихе, имевшем определенное заранее известное строение, можно было различить

начало и конец, т. е. он был замкнут и мог сам по себе служить единицей ритмического ряда. То же и в отношении целой строфы, имевшей в силу своего внутреннего строения ясные границы и бывшей отчетливым членом еще более широкого по объему единиц ритмического ряда, в котором все члены — единицы обладали равным строением и объемом (в противоположность стихам в строфе).

Если вопрос о стиховой сущности стихотворной строки в ее экстенсивном отношении для логаэдической строфы решался как бы механически, то этот же вопрос для безрифменного стиха, основанного на схеме, составленной из одинаковых стоп (или из произвольно-переменных двух родов стоп) уже в сознании поэтов той эпохи оказывался сопряженным с трудностями, решение которых должно было поставить существенные проблемы. В самом деле, сомнения, связанные с этим вопросом, не могли не возникнуть, когда появился интерес к созданию безрифменных ямбических стихов. Примечательны в этом смысле слова Сумарокова, из которых видно, что он в полной мере оценивал значение конца стиха, как опоры ритмического движения стихотворения. По поводу „приказания“ ему Потемкиным сочинить трагедию без рифм, Сумароков пишет (в цитированном уже примечании к „Епиграмме“ 1774 г.) : „Сей род писания (без рифмы. *Гр. Г.*) у нас с лутчим успехом, нежели у французов быть может: но кто не проникая, поверит тому, что сочиняти стихи без рифмы еще трудняе, нежели с рифмами. Рифмы, когда они хороши и непринуждены, суть подпора бедным рифмачам, хотя рифмы и лишняго труда стоят; а хорошим стихотворцам, если они при том и хорошие стопослагатели, рифмы труда мало приносят. Положенное вместо рифмы слово должно не рифмуя толико же сильно быти, сколько рифма; а это требует весьма искусного писателя. Жалко, что сей склад предваряется неискуснейшим писателем (т. е. Тредиаковским.

Гр. Г.) ибо сия новость омерзение принесет"... Разногласия на тему о том, как труднее, и в связи с этим, как лучше писать стихи, — с рифмами или без них, продолжали, повидимому, существовать и значительно позже; об этом следует, кажется, заключать на основании примечания, сделанного уже в 1800 году Херасковым ко II песне своей поэмы „Царь", стр. 66 (песнь эта, в противоположность всем другим, написана без рифм). Здесь старый поэт стоит на точке зрения, противоположной Сумароковской; он пишет: „Для тех, которые любят стихи (так названные) без рифм, сочинил я вторую Песнь по их вкусу; — лучше ли писать такого рода стихи, чем с рифмами, спорить не стану, не любя никаких споров. Признаюсь, что мне легче было других песней написать вторую Песнь; но многие для того только предпочитают истуканное художество живописному, что удобнее написать картину, чем сделать статую; преодоленная трудность больше уважения приобретает. Мне кажется, стихи с рифмами, по их затруднению, предпочтительнее стихов без рифм. Притом мы привыкли к рифмам, а сладость стихотворная и в тех, и в других одинаково разливаться может." Начиная с середины века, особый род стихотворства, поддерживаемый и развиваемый усилиями ряда поэтов, практически разрабатывал проблему ритма безрифменных стихов; в пределах его выросла система, способная заменить средствами, стоявшими вне обычного представления о метрических признаках, рифму в ее метрической функции. Этот род стихотворства назывался, обыкновенно, анакреонтическим, по связи отчасти с греческим сборником Анакреонтических од, считавшихся до XVIII века принадлежащими Анакреонту Теосскому, отчасти же по связи с некоторыми немецкими подражаниями стихам этого сборника [32]).

„Анактреонтическая поэзия" получила значительное распространение в XVIII столетии во всей Европе. Огромное количество изданий Анакреонта и переводов его (выходивших еще до XVIII в. и продолжавших вы-

ходить) хорошо познакомили с ним европейского читателя. От переводов повсюду переходили к подражанию, к стилизации, к созданию своей „анакреонтики“. Однако, в каждой литературе анакреонтизм мог отливаться в особые формы, соответствующие местным условиям, и тому, какую сторону „Анакреонта“ восприняли поэты данного языка. И Россия не осталась чуждой общему анакреонтическому увлечению: еще Кантемир перевел на русский язык Анакреонта, снабдив перевод учеными примечаниями [33]). Интерес к Анакреонту и анакреонтической поэзии поддерживался и развивался в русской литературе, конечно, преимущественно благодаря западным (немецким и французским) штудиям русских поэтов. Так, например, нет сомнения в том, что чтение немецких анакреонтиков помогло Сумарокову, Хераскову и их последователям образовать русскую анакреонтическую оду, впрочем, весьма своеобразную.

В Германии анакреонтическая поэзия получила особое развитие. Началось с того, что в эпоху общей тяги к античной поэзии и к обновлению немецкого стиха на основании приближения к ней, стали переводить и Анакреонта, — без рифм (Готшед — несколько од, Гец и Уц — весь сборник); затем начали подражать Анакреонту, создавать „Анакреонтический“ стиль. Наивная простота, легкий слог, наконец определенный круг тем — все это пытались перенести в свои стихи. В 1744 году вышел первый сборник анакреонтических стихотворений Глейма (I. W. L. Gleim, 1719—1803) — „Versuch in scherzhaften Liedern“; в 1745 за ним последовал второй томик (под тем же названием). Сборники имели большой успех. С одной стороны они давали яркие образцы легкой, интимной поэзии, вводившейся уже Гагедорном (Hagedorn), с другой же — они вполне удовлетворяли увлечению древностью, и, в частности, Анакреонтом, как в отношении тем и слога, так и в отношении метра. „Песни“ Глейма были написаны короткими, безрифменными стихами; в них был перенесен ряд стилистических украшений, подмеченных у Анакреонта. Глейм

оказался вождем анакреонтического движения; между тем, начиная с 40-х годов, анакреонтика наводняет немецкую поэзию. Анакреонтическое движение было, — по выражению Кестнера — заразительно, как чума [34]). Целая плеяда поэтов посвятила ему свои силы. Развитию его способствовало также воздействие французской легкой поэзии начала века. Волна французского анакреонтизма, вливавшаяся в русло немецкого движения, изменяла его облик. Стилистика анакреонтики (и вместе с тем метрика) теряла свое специфическое значение; еще более выступал признак тематический. В это время виднейшим представителем анакреонтизма был Якоби (I. G. Iacobi, 1740—1814). Характерно, что в вышедшей в 1766 году книжке переложений од Анакреонта Глейма („Lieder nach dem Anakreon") анакреонтическим одам придана рифма [35]). Поток немецкой анакреонтики начал иссякать лишь в 70-х годах, докатившись впрочем в творчестве эпигонов до самого конца века. Кроме названных уже корифеев, в анакреонтической поэзии работали, напр., Naumann, Canitz, Consbruch, Löwen, Goëtz, Uz, Lessing, Weisse, Gerstenberg, Michaelis, Cronegk, Krüger, Charlotte Unzer, Palthen, Patzke; наконец, к ним же можно отнести и молодого Гете [36]). Конечно, среди многочисленных „анакреонтических стихотворений" разных авторов наблюдается большое разнообразие. Так, лишь некоторая часть их написана без рифм короткими строчками с женскими окончаниями. Наоборот, большинство имеет рифмы и строфы, обыкновенно коротких метров в 4 стиха (как у французов). Обычно для анакреонтиков стремление к легкой непринужденности речи, соединенной с остроумием, pointe. Но наиболее характерны для всей этой поэзии тематические ее особенности: особый круг „образов", типическое тематическое строение, связанный с этим особый словарь. Подобно французским собратьям, немецкие поэты восприняли Анакреонта прежде всего как поэта вина, любви, пиров, наслаждения. Так, Houdard de la Motte, написавший целый сборник „Анакреонтических

од“ и поставивший себе целью „y donner une idée de son esprit, de ses moeurs et même de son style“, [37]) поет лишь о весельи, о жизни, как игре, о легкомысленной любви и т. д. — и этими же темами он характеризует поэзию самого Анакреонта в статье „о поэзии вообще и об оде в частности“.

Наслаждение жизнью, вино и любовь воспевают и наиболее заметные представители французской „poesie fugitive“ — Chaulieu, La Fare, Chapelle, Bachaumont, а с ними и многие другие. Мы видим тоже и у немецких анакреонтиков. И у них типические словесные лейтмотивы — Freude (франц. Joie), Wollust (Volupté) и т. д. [38]). Они называли свои стихи Tändeleien, что соответствует французскому frivolités [39]). Они полагали, что самый жанр анакреонтической оды необходимо требует тем вина, любви и т. д. Для них анакреонтические оды — это — „Scherzhafte Lieder“ „Scherzgedichte“, они пишутся, чтобы развеселить читателя [40]).

Тематический признак в силу своей распространенности прежде всего определяет границы немецкой анакреонтики. В пределах данной тематики — стилистическая проблема была главенствующей для всего времени существования анакреонтизма. Вопросы метрики, даже в эпоху Глейма не имели первостепенного значения; к тому же, они разрабатывались и за пределами анакреонтики, так что безрифменные стихи Глейма были лишь одним из моментов метрической эволюции, не принадлежавших к важным пунктам ее. Наоборот, русские поэты, столкнувшиеся на пути создания безрифменных стихов с немецким анакреонтизмом, должны были прежде всего и больше всего воспринять именно метрические особенности тех анакреонтиков, которые могли им что нибудь дать в данном направлении. Русской поэзии XVIII в. не было совершенно чуждо западное увлечение легкой поэзией, „poesie fugitive“. Французские мастера ее (а м. б. и немецкие) не могли не заражать своим примером. Однако, эта легкая, по преимуществу любовная поэзия, не сливаясь в России с поэзией соб-

ственно анакреонтической, приютилась в песнях, идиллиях, отчасти эклогах, мадригалах и т. п., то есть в тех жанрах, в которых могли быть некоторые сближения с французами. У немцев же близкими оказалась антикизация, анакреонтический метр Глейма и его соратников и связанные с ним стилистические приемы, которые, однако, были использованы по своему, преимущественно в целях разрешения все той же метрической проблемы. Сам Анакреонт входил в русскую поэзию прежде всего, благодаря особенностям метрико-стилистического порядка; „анакреонтическое" вообще мыслилось прежде всего в этом именно плане. В этом смысле возникла выделенная из среды других поэтических формаций специфическая система анакреонтической оды. Поскольку анакреонтическая ода образовала отчетливо отграниченный жанр в русской поэзии XVIII века, и поскольку признаком этого жанра была метрическая характеристика его, она являет весьма замечательный пример жанрового мышления эпохи. В самом деле, если понятия жанров в целом ряде случаев грозят при ближайшем рассмотрении оказаться фикцией, не дающей даже удобств вспомогательной гипотезы, то, наоборот, в XVIII веке классификация жанров, являясь одной из основ поэтического сознания, реально присутствовала, как фон бытия каждой отдельной художественной единицы. При этом, конечно, самые разнообразные признаки могли оказаться в роли differentiae specificae; в анакреонтической оде в этой роли выступил признак метрический. Тематического единства русские „анакреонтические" оды не имеют; помимо обычных „анакреонтических" в немецком смысле тем, они приемлют темы совершенно иного порядка, не свойственные ни самому Анакреонту, ни его западным подражателям. Так, в стихотворениях, содержащихся в сборнике „Новых од", или, по 2-му изданию, „Анакреонтических од" Хераскова, — нет ни намека о вине, и весьма мало речи о любви. Большинство их занято чисто дидактическим изложением начал моральной философии рационально-

стоического типа, вообще свойственной Хераскову. Значительная часть од даже расположена в порядке логически-раскрывающейся мысли, как главы единого рассуждения или трактата; так, в начале, после вступления, в котором говорится о самом жанре стихотворений сборника, (ода I „К своей лире“), идет изложение мировоззрения в следующем порядке: рассказывается о создании человека, о величии и силе его разума (ода II); затем поэт говорит о наступившем вскоре падении человечества и о злоупотреблениях разумом (ода III), затем о воспитании, предохраняющем от этих злоупотреблений (ода IV) и о суетных желаниях, вовлекающих в них (ода V). После этих крупных по размеру пьес, идут оды, посвященные областям истинного благополучия: счастливому, верному браку, семейной жизни (VI) философическому спокойствию, преодолению суетных желаний (VII), добродетели (VIII), дружбе и сельской тихой жизни (IX), стихотворству (X). Не менее серьезный дидактический характер носят длиннейшие „Стихи Анакреонтические“ А. Нарышкина („Пол. Увес.“ 1762, 266 стр.); в них говорится о благодетельном влиянии на человека философии, о том, что самонужнейшая отрасль ее — мораль, проповедуется познание самого себя и самосовершенствование, способное привести к миру и счастью на земле и т. п.; на протяжении шести страниц нет ничего, кроме изложения отвлеченных нравственных идей; и, тем не менее, это считалось „анакреонтическими стихами“, как и оды Хераскова, конечно только потому, что существенный признак — метрическая форма и связанные с нею стилевые особенности были на лицо. Не менее показательны в тематическом отношении и некоторые пьесы Н. Струйского, также написанные „анакреонтическим стихом“, — именно, стихотворение „К Музам“, в котором поэт просит муз научить его достойно воспеть Екатерину II, воспеть в духе Ломоносова, или „Стихи на себя“, в которых описывается власть смерти над слабым человеком, или небольшая пьеса „На объявление от Шведа войны

с Россиею", в которой прославляется воинская мощь императрицы, или, наконец, настоящая торжественная ода в похвалу императрицы: „От лица верных сынов отечества" (Сочинения, I. 1790. Стр. 138, 147, 140, 141). Понятие „анакреонтического" могло, повидидимому, пониматься как термин, более относящийся к метрике, чем к теории жанров. Так, напр., в статье С. Г. Домашнева „О стихотворстве" в абзаце, посвященном Хераскову, сказано об его „Новых Одах", тогда еще не вышедших из печати: „Последнее его произведение есть Оды, писанные Анакреонтовым стихосложением" („П. У." 1762. Стр. 238, курс. Домашнева). Так же говорит Новиков о послании Сумарокова к Херасковой: „...Приписал ей оду, Анакреонтическим стихосложением писанную"... [41]). Характерен также, например, подзаголовок к пьесе Богдановича „Разлука" — „Анакреонтовыми стихами" („Нев. Упр." 1763, стр. 302) и ряд заголовков „стихи анакреонтические" [42]). Таким образом, центральной проблемой, характеризовавшей жанр русской „анакреонтической оды", поскольку мы рассматриваем этот жанр с точки зрения его differentiae specificae, оказывается, в противоположность строению жанра на западе, проблема метрическая по существу, вернее проблема стиха, как такового стиха лишенного рифм, стиха, как он образовывался и внеметрическими признаками, подчиненными решению всей той же метрической проблемы.

3

Существенным заданием „анакреонтического стихосложения" было установление принципов ритма строк-стихов, установление определенных типов соотношения стихов между собою, как равноценных единиц одного ряда. Признаки, основанные на правиле расположения в стихах ударений, не были достаточны для отчетливого выделения каждого стиха восприятием; в самом деле, и в „анакреонтических стихах" не всегда был на

лицо „лишний слог“ в конце стиха; если таковой имелся в ямбических метрах при постоянном женском окончании, то, в хореических, наоборот, он отсутствовал. К тому же, как уже было упомянуто выше, можно предполагать, что даже в ямбических метрах этот лишний слог значительно менее выделялся на слух, привыкший еще к силлабическому количественному неравенству промежутков между ударениями, чем это могло быть позднее, в эпохи уже отошедшие от свободного ритма ударений. Может быть, также, метрическая монотония, образовавшаяся вследствие отсутствия в анакреонтических стихах строф и неизменной исключительности женского окончания, как бы затушевывала действенность все время повторявшейся ямбической гиперкаталектики для разграничения ритмических единиц-стихов. Во всяком случае, „анакреонтическая поэзия“ не смогла удовлетвориться спорадической гиперкаталектикой, как опорой ощущаемости предела стиха; ей пришлось обратиться к признакам другого порядка. Между тем, стих отвлеченно измерялся, согласно оставленному в данном случае в силе силлабическому принципу, определенным количеством слогов. Сам по себе счет слогов не мог разделить стиховую речь, в живом восприятии ее, на стихи. Поэтому элементы выработанной анакреонтиками системы клонились к тому, чтобы сделать реальным ощущение меры стиха, как бы поддержать силлабический признак, определив специальными средствами его объем во вне, т. е. относительно других стихов, и внутри его. Стихи могли сопоставляться между собой в процессе некоего сравнивания, что при означении элемента различения, при прочих данных условиях влекло за собой требуемое сознание ритмического тожества, или (что то же самое) ритмической соотнесенности; тот или иной стих мог быть искусственно выделен, как мерило, применение которого к ближайшим последующим стихам, отожествляемым с этим мерилом в ритмической соотнесенности, облегчало установление этой соотнесенности. Поскольку же метрические при-

знаки не давали возможности организовать в таком смысле отношение речевых рядов, подлежащих осознанию как стихи, — приходилось прибегнуть к помощи стилевых приемов в узком смысле.

Система анакреонтической стилистики, намеченная еще Сумароковым в его немногочисленных опытах в данном жанре, была разработана Херасковым и затем окончательно отстоялась в произведениях поэтов его группы; в анакреонтических стихах Н. Струйского, имеющих эпигонский характер, система получила свое крайнее проявление. Стилистическая разработка проблемы стиха без рифм выразилась в четком синтаксическом делении фразы, соответствующем делению на стихи. Стих последовательно стремится совпасть с синтаксической единицей. Если такова общая тенденция стихотворного синтаксиса XVIII века, то именно в анакреонтической оде — она сказывается особенно сильно. Нет нужды приводить примеры, подтверждающие это — ими могут служить цитаты, приводимые ниже.

Более специфическое значение имеют разного рода синтаксические и в то же время тематические параллелизмы, усиленно вводимые в анакреонтические стихи. Здесь уже осуществляется сопоставление стихов, приравниваемых в отношении внеметрического признака, что влечет за собою и метрическое приравнение, т. е. разграничение. В параллелизме мерою стиха как ритмической единицы, является повторяющаяся формула-схема, более или менее сходно осуществленная в членах параллели. Эта функция остается в силе во всех видах параллелизма; и когда сходные в синтаксическом и смысловом отношении стихи стоят рядом, следуя друг за другом, как развитые синонимические сочетания, дважды и более повторяющие то же самое разными словами; и когда члены параллели отделены друг от друга другими стихами, связанными с ними в фразе, и образуют опорные пункты периодического построения, объединяющие в едином синтаксическом рисунке ряды стихов, ритмизованных и разделенных их нали-

чием и соотнесенностью. Дело не меняется от того, будут ли члены параллелизма соподчинены в едином фразовом движении, или же они будут в большей или меньшей мере независимы в грамматическом смысле. Член параллелизма есть стих уже по своей стилистическом структуре, и, благодаря этому, он способствует закреплению в сознании характера стиха за отрезком метрической речи, заключающим определенное число слогов при определенном тоническом строе.

Уже у Сумарокова имеем: „Пляскою своей, любезна, / Разжигай мое ты сердце / Пением своим приятным / Умножай мою горячность", где в параллель включено 2 двустишия; и ниже „Все любовь мою питает / И мое веселье множит". В другой оде: „К чему тебе уборы. / Прекрасняй быть не можешь / Хотя не украшайся / Дурняй ты быть не можешь".

В послании к Херасковой: „Подражать Анакреонту / ... / И писать его словами / И его писати складом, / И его писати духом / ... / О прекрасные Богини / Три прелестные девицы"... и ниже: „Когда воспеть Героев, / Когда гласить победы, / Другому оставляешь, / Поди в луга зелены, / Поди к потокам водным, / Гуляй в приятных рощах, / И слушай песни птичек / ... / Любезного имея / И верного супруга, / Которому вручила, / Свое ты нежно сердце, / Свою цветущу младость, / С тобой игры и смехи, / С тобой веселье, радость..." /

Особое развитие и смысл приобрели параллелизмы в нескольких псалмах, переложенных Сумароковым в метрико-стилистическом отношении аналогично собственно анакреонтическим одам. Здесь параллелизмы поддержаны самым текстом псалмов, в подлиннике построенном на параллелизмах. Сумароков должен был усвоить это, имея под руками, как он сам говорит, „новый и очень ко подлиннику близкий перевод на немецком языке". [43]) Напр., псалом 66 Сумароков перевел так (начало 70-х годов): „Ущедри мя, великий Боже, / Благослови мои ты лета, / Лице твое да возсияет, / Пути мои да просветятся / Тебя народы, Боже, хвалят, / Тобой народы веселятся. / Ты судишь истиной одною, / Владеешь милостиво нами; / Тя праведники, Боже, любят, / Злодеи, Боже, тя боятся; / Те зрят тя помощью своею, / Сии престрашным судиею". („Нек. дух. Соч.", стр. 240).

То же в Анакреонтических одах Хераскова;

„Своею простотою / Ее утешишь боле, / Чем громкими струнами, / И пышными словами; / Твои простые чувства, / Безхитростное пенье, / Ее подобно сердцу, / Ее подобно духу“ (ода I). „Кто скорыми ногами, / Кто острыми рогами, / Кто мягкою волною / Природой награжденны“ (ода II). „Воды кипящей горы / Корабль бросати стали, / То в ад его сверзали, / То к небу отметали. / Я слышал вопль пловущих, / Я видел их погибель“, (ода IV). „Нет таких пустыней диких, / Нет таких лесов дремучих, / Нет жилищей, нет пещеры, / Нет щитов, ни обороны, / Нет убижища на свете, / Где бы стрел его укрыться. / Крепки стены разрушает, / Тяжки узы разрешает / Сын Цитерския Богини“ (ода XI). „Кто геройскими делами, / Кто глубокою наукой, / Кто храня законы чести, / Кто безсмертными стихами / Жизнь безсмертной учинили“. (ода XIV) и т. д.. Или при необычном чередовании женских и мужских окончаний: „Источники к морям стремятся / Огонь восходит к небесам, / Младой орел парит на воздух, / Бежит овечка на луга, / Озер прохладных лебедь ищет, / Зверь дикой кроется в леса, / Пастух идет в поля за стадом / А земледелец за сохой, / Купец товары собирает, / Стремится ратник на войну, / Судья твердит свои законы, / Богач над золотом сидит“... (ода XIX) и т. п.

То же у анонима 1763 г.:

„Когда меня ты видеть / В веселом хочешь духе, / Так дай вина мне рюмку, / Мне дай прекрасну девку / Тогда я на свирелях, / Тогда на сладкой лире / Приятно заиграю („Св. Ч.“ 422).

См. также напр. в „Модн. Ежемес. Сочинении“ 1779 г. (стр. 43) „Перевод с немецкого анакреонтических стихов“, Ода IV.

То же у Струйского:

/ „А мне твое лобзанье / Пресладостняй нектара, / Иблейска слаще меда / ... / Тогда б и все пиити / Тогда б и сами музы / Лишившись стройной лиры / Лишившись бы свирели / С безсмертными певцами / Престалиб помышляти / О жертвах им даемых, / О лаврах бы зеленых“ / („Зефир“, Соч. 1790. 35 стр.).

„Научите, как воспеть мне / Матерь Россов и отраду, / Воскресительницу правды, / Сокрушительницу злобы“ / („К Музам“, 138).

Или при метрической особенности: друг за другом следуют ямбические и хореические строки:

„Пляскою своей любезна [44]) / Подобна Мнемозины дщери, / Талией своей ты стройной / Юноне лишь одной подобна, / Шествием ты ног размерных / Дианин путь преобразуешь, / Взором ты своим прелестным /

Кифере ты не уступаешь, / Действием ума прекрасна / Минервин огнь в главе являешь" („Стихи сии к тебе", 82).

„И вечно бы лишиться / Ее приятств дражайших, / Ее красот бесценных"... („Еротоиды", VI, 241). „... Когда себя ты любишь / Коль мя не ненавидишь"... („Ерот." II, 234) „Имея чистый разум / И здраво рассужденье"... („Ерот.", III, 234).

Приведу здесь хоть несколько примеров параллелизмов более широкого захвата, чем приведенные выше (Обыкновенно они, вместе с тем, более приблизительны); у Хераскова:

„Коль чувствуешь ты сладость / В своем уединеньи; / Простое обращенье / С своими поселяны / Когда тебе приятно; / Прохладная пещера / И тень прохладных рощей / Тебе когда утешны; / Коль сердца не терзаешь"... и т. д. (ода IX).

„Иные строят лиру / Прославиться на свете, / И сладкою игрою / Достичь венца Парнасска; / Другому стихотворство / К прогнанью скуки служит; / Иной стихи слагает / Пороками ругаться / А я стихи слагаю / И часто лиру строю / Чтоб мог моей игрою / Понравиться любезной" (ода XVIII).

Число примеров можно было бы умножить по желанию. Полагаю, что комментировать приведенные разнообразные случаи применения единого принципа бесцельно. Очевидно, что сущность всех этих случаев заключается в повторе схемы, отвлеченно присущей в обоих членах параллели (или во всех ее членах), будь то схема синтаксическая, или смысловая. Этот общий принцип повтора, приводящий к осознанию многократного повтора единиц иного ряда, — стихов, — связывается, вместе с тем, с рядом повторов более дробных типов, служащих той же цели.

Сюда нужно отнести во первых прием, отчетливо ощущаемый как своего рода параллелизм, но, как кажется, не сразу привлекающий внимание, — именно, повтор в определенных пунктах стиховой единицы признака определенной грамматической категории. Отчасти это является естественным следствием синтаксического параллелизма, но не всегда. Последовательное возвращение, напр., признака имени существительного в конце

стиха служит опорой некоторой параллельности этих стихов, именно в отношении данного признака. Настойчиво повторяющаяся через определенные промежутки грамматическая схема (напр., имя существительное) отмечает тем самым движение ритмических периодов, т. е. отмечает границы стихов в метрической речи. В некоторых приведенных выше приемах параллелизма можно видеть применение такого грамматического повтора. (Любопытны, между прочим: ода Струйского „Стихи сии к тебе", где связанные параллелизмом стихи начинаются существительным в творит. пад., а кончаются прилагательным, и ода XIX Хераскова, где в первых 8 стихах имеем как бы 2 строфы, в коих в первом стихе в конце стоит глагол, в остальных же трех — существительное). Вот примеры приема вне общего параллелизма (из Хераскова):

„Готовься ныне, л и р а, / В простом своем у б о р е / Предстать перед о ч а м и / Разумной Р о с с и я н к и"... (ода I).

„О Вы, прекрасны М у з ы, / Парнасския Б о г и н и. / О души с т и х о т в о р ц е в, / Их мыслей в о с х и щ е н ь е"... (ода XX).

„Тебя колеблют сильны в е т р ы, / А их колеблют вечно с т р а с т и. / Когда свирепым ты Б о р е е м / Приводишься в свое д в и ж е н ь е; / Сует и жизни ч е л о в е к о в / Являешь мне и з о б р а ж е н ь е" (ода XXV). ..... „Одних очей з а б а в а; / А истинного с ч а с т ь я / Найти не можно в з л а т е / Тому причина з л а т о, / Что многи ч е л о в е к и"... / (ода XXV).

„Какую видим р а з н о с т ь, / Меж городом и п о л е м, / Такая точно р а з н о с т ь / И в разуме и в д у х е / Меж пышным г р а ж д а н и н о м / И кротким с е л я н и н о м" (ода XXVI).

Или строфы:

„Музы, музы в о з ы г р а й т е / На своих гремящих л и р а х, / И торжественно в о с п о й т е / Добродетели у с т а в ы"... (ода XXII).

„Смотрите все, с м о т р и т е: / Она с горы в ы с о к о й / В долины к нам н и с х о д и т; / Что есть у нас п р е л е с т н е й" (ода XXVI).

„Теперь вы р а з ы г р а л и с ь / Приятные п а с т у ш к и. / Воспойте вы в о с п о й т е / Красу моей К л и м е н ы". (ода XXV).

„Хотя морские волны / В брегах реветь престали / Свирепые Бореи / Свирепство укротили; / Хоть солнце съединило / Течение с весами / И к осени катится / Спокойными часами, / Вся, кажется, Природа / Свирепость укротила / Всеобщие злодеи / В свирепстве непременны" — (ода XXI. Последний стих и по смыслу и по грамматической форме последнего слова выпадает из рисунка).

Иным видом частного повтора, также ведущего к большей ощущаемости соотнесенности стихов как равноценных единиц, является звуковой повтор. Появляясь чаще всего вследствие морфологической параллельности заключительных слов в стихах, он создает спорадические рифменные сочетания, или, как правильнее было бы назвать их в данном случае, фигуры „омиотелевт". Не вырастая в систему, отделенные друг от друга значительными рядами стихов лишенных звуковых повторов, омиотелевты на фоне грамматических повторов приобретают характер отчасти как бы непроизвольно появившегося совпадения звучания, отчасти же подчеркивают эти грамматические повторы. Омиотелевты связывают иногда рядом стоящие стихи, иногда же стихи, разделенные одним или даже двумя стихами, лишенными звукового повтора в окончании. Следует заметить, что не только большие части анакреонтических од лишены звуковых повторов, но часто и целые пьесы; более других анакреонтиков омиотелевты любил Херасков; но и у него они никогда не присутствуют в хоть сколько нибудь значительной части стихов оды. Примеров звуковых повторов можно не приводить, так как они встречаются как в вышеприведенных, так и в нижеследующих цитатах, из коих можно усмотреть типы их применения.

Третьим и самым важным видом повтора является повтор целого слова или группы слов. В значительном большинстве приведенных примеров параллельного построения, словесные повторы составляют ядро синтаксических. Параллелизм опирается на такой повтор.

Смысловое приближение ведет от синонима к повторению. Но помимо того, что словесные повторы являются укреплением и сигналом параллелизма, помимо также особых стилистических функций, присущих им вне метрико-стилистической проблемы, — они являются самостоятельным и могущественным средством для разрешений последней. Как и повторы других типов, повторения слов служат как бы знаком сравнения между двумя (или более) строками-стихами. Они являются легко усваиваемым сходным признаком в отдельных стихах, и потому дают возможность разграничить их; они совпадают в отдельных стихах (или почти совпадают в случаях морфологического различия) и поэтому связывают их в ритмической соотносительности. Повторяющееся слово становится опорой всего стиха, поскольку именно оно явственно делает его стихом, выделяя его и вводя в ряд других стихов, несет некое ритмическое ударение; оно напоминает в своем функционировании роль ударного слога в тоническом стихе; оно собирает вокруг себя безразличные в ритмическом отношении элементы, в данном случае неповторяющиеся слова. При четком синтаксическом делении стихов в анакреонтической оде и при ряде повторений, стих воспринимается как некое синтаксическое целое, объединенное повторяющимся словом, т. е. словом, откликающимся в других аналогично сконструированных стихах. Ритм повторенных слов содействует укреплению ритма стихов. В соответствии с различными видами приема повторения слов, создаются разнообразные ритмические фигуры. При включении словесного повтора в параллелизм наиболее частым случаем является, конечно, помещение повторяющегося слова оба раза (или более) в одинаковом месте стиха и точное повторение его с неизменной формой; в отношении самого места в стихе, в параллелизмах чаще всего встречаются единоначатия (анафоры). Но и помимо параллелизмов повторения слов употребляются постоянно; здесь мы имеем все виды повторов. Одинаковые слова могут начинать

стихи, могут, наоборот, стоять в конце их, создавая особый словесный омиотелевт; могут они образовывать „стык“ [45]), реализующий в пределах ритма стихов ритмический ход с двумя ударными посредине, разделенными самым своим столкновением; они могут складываться в „кольцо“ [45]), также создающее особый ритмический узор. Наконец, они могут быть расположены и в иных комбинациях, с помещением повторяющегося слова внутри стиха. Часты случаи, когда в игру повторов вплетены два или более повторяющихся слов; они могут повторяться вместе, связанные как фразовый осколок. Более примечательны другие случаи, когда переплетены ряды повторов слов, самостоятельно вяжущихся каждое по отдельности. Тогда получается сложный узор, в котором отдельный стих бывает примкнут двумя повторами к двум разным стихам, в котором создается вязь перемежающихся сцеплений, сложная игра откликов на протяжении многих стихов. Если прибавить к этому синтаксические и смысловые параллелизмы, морфологические и звуковые омиотелевты, то станет понятным хрупкий механизм этих подчас мудреных словесных фуг, в которых разнообразные ритмико-стиховые пассажи переплетены друг с другом, не заслоняя и не подчиняя себе друг друга. Специфическое „анакреонтическое“ использование словесных повторов намечено уже у Сумарокова:

„... Ты руками подпирайся. / Руки я твои прекрасны / Целовал неоднократно; / Мной безчисленно целован / Всякой рук твоих и палец“ (1755).“ ... Что дерзну стихи слагая, / Подражать Анакреонту, / Сладкому Анакреонту“ (1762); „Люблю тебя, Филлида, / Люблю тебя, как душу /.../ Все мышлю о Филлиде; / С сей мыслью засыпаю, / С сей мыслью пробуждаюсь; / Засну, перед очами / Любезная Филлида; / Во сне Филлиду видя, / Целую, обнимаю; / Проснуся, и лишаюсь / Филлиды и утехи“. („П.С.С. II. 222). „И гласит любовный пламень / И прекрасную Филлиду, / Да и то не однолично. / От любезныя Филлиды / Лира мне моя вещает; / Вдруг она вещает нежно: / В век тебя любити буду; / Вдруг ответствует сурово: / В век тебя любить не буду. / Так не буду Лире верить; / Ежели уста Филлиды / Лиры сей струнами подобны, / Так не буду верить боле / Я подобно и Филлиде“ (II. 223)“ ... „О стихах бы я не думал, /

О богатстве бы я думал /.../ Но стихи дая народу, / Людям делаю забаву, / А богатство собирая, / Им не делаю забавы" (II. 224) „Спасти Ерота хочет, / Ерота согревает / И говорит Ероту" (II. 226).

У Хераскова: „Одержанну победу, / Победу над соседом" (ода III). Гоняясь за корыстью, / Гоняетесь за смертью" (ода IV). „О Нимфы сих потоков, / Рассыптесь, Нимфы красны, / По рощам и долинам, / И там цветов нарвите, / И там венцы плетите /../ Эрот непостоянной / С толиким постоянством / Не должны ль обожаться, / Не должны ли венчаться / Лавровыми венцами?" (ода VI). „О чем писать дерзаю? / К кому писать дерзаю? Пишу, пишу я к другу, / Пишу и возмущаю / Его спокойны мысли, / Его спокойно сердце /.../ И дни свои младые / В пустых забавах тратить, / В забавах и желаньях, / В пустом увеселенье / И в скучном обращенье /.../ Я стану только слушать, / Что мне вещают Музы, / Что мне вещает сердце; / Согласно то вещают"... и т. д. (ода IX). „И звук мечей противен, / Противно ратно поле /.../ Как ток воды прозрачной, / Или стекло прозрачно "(ода X). „Подайте, Музы, лиру / Мне лиру сладкострунну" (ода XII). „Я вижу, что безумных / Разумными считают" (ода XV) „К чему желать богатства, / Богатства чрезвычайна, [46]) / И злато собирая, / Его прельщаться блеском. / Приидет хищник злата, / Не только что утехи / Мои похитит с златом, / И жизнь мою похитит. / К чему желать чертогов, / Чертогов мне пространных".. (ода XVII): „Я рифмы убегаю, / И рифму полагаю /.../ Но слышу я ответы, / Читателей ответы"... (ода XXVI). Приятна эта сладость, / Котору почерпаем / Из самыя Натуры; / Приятен сон и сладок, / Когда пленяет чувствы / Наполненны спокойством. / Но ах! в гражданском шуме / Мне кажется не можно / И сна иметь приятна. / Где чувствам нет покою, / Не может там и сердце / Минуту быть спокойно"... (ода XXVII) и т. п.

То же у А. Нарышкина: „Что то смертной согрешает, / Смертной, нам во всем подобной /.../ Дар нам лучший, богом данный, / Дар для истины на свете /.../ Алчны щастие имети, / Щастия бежим прямого. /.../ Думать больше, нежель можно, / Делать больше, нежели должно /.../ Общей Матери наукам, / Матери разсудка здрава, / Философии священной, / Мы воелед итти не тщимся, / И ее правдивым светом / Мы не тщимся освещаться" и т. д. („П.У." 1762, стр. 268).

У Ржевского „И розы перестали / Приятной дух давати / Взгляни ко мне приятно, / Так все переменится / Мне все приятно будет" („Св. Ч." 359). „Ах, может быть, щастливей / Меня другой в Сильвии. / Исполнилося сердце / Тут ревностью к Сильвии; / Но в самое то время / Увидел я Сильвию. / Как ко прекрасной розе / Летят отвсюду пчелы, / Любовники к Сильвии / Подобно так стремятся /.../ Пусть кто как хочет судит, / Как хочет полагает; / Пусть щастие в чем хочет / Свое он почитает; / А я скажу: нет щастья / На свете без любови. / Где истина утеха, / Там истинно и щастье / А в здешнем свете боле / Всего любовь утешна, / Так первое и щастье / Любовь

во здешнем свете; / Но чем любезна лучше, / То тем любовь утешней, / А чем любовь утешней, / То щастие тем боле“ („Св. Ч.“ 733).

Аноним 1763 г. Вся пьеса: „О! властитель нежна сердца / Ты целуй меня стократно, / И еще целуй ты столько, / Столько и еще немного. / Поднеси вина мне рюмку; / Поднеси, опять целуйся; / В жизни пить и целоваться / Настоящая утеха. / Что мы будем впредь не знаю, / А про то я верно знаю, / Как я пью, когда целую, / То бываю очень весел“ („Св. Ч.“ 421).

Аноним 1772 г. Вся пьеса: „На бреге речки сидя, / Кидал я уду в речку, / Климена, то увидя, / В меня кидала стрелы; / И в сердце мне попала / Стрела острее уды; / Я удой не достигнул / До глубины речныя; / До глубины сердечной / Стрела ее достигла; / Где, где ты научилась / Кидать, Климена, стрелы? / Конечно, у Эрота! / Эрот один умеет / Стрелять с таким проворством, / Стрелять с такою силой. / Ловил я в речке рыбку, / А ты ловила сердце; / Ты сердце поймала, / И я теперь остался / Без рыбки и без сердца“ („Вечера“ I. 80).

Аналогичное острие / pointe / на конце, — свод в один стих слов-тем, раньше разделенных, имеем и в другой анонимной анакреонтической оде в том же журнале (I, 160).

Аноним 1779 г. (перевод с немецкого): „Ту девицу, коей леты / Дни весны изображают, / Ту девицу, коей сердце / Страстно, нежно, постоянно, / Ту девицу, коей разум / В возхищение приводит; / Ту девицу, коей очи / В грудь пущают остры стрелы, / Ту девицу, коей тело / И лилею превосходит; / Ту девицу, коей руки / Лишь на то и сотворенны, / Чтоб оковы налагати“ и т. д. („Модн. Ежем. Соч.“, апр. 44).

Н. Струйский: „Пред рушительницей брани / Все покорно и безспорно, / Все злодеи страшно стонут, / Как и прежде все стонали, / Те, которы возставали, / И которые возстали, / И которы впредь возстанут, / Все рукой богини мудрой, / Все рукой ее священной / Все сотрутся и исчезнут / И падут в бездонный тартар“ (это — вся пьеса „На Объявление от Шведа войны с Россиею“. (Соч. 140). „Я тебе скажу, дражайша, / Как нам в свете стать блаженным, / Я подам тебе уставы, / Как в сей жизни стать счастливым; / Как в сей жизни, оной краткой, / Проводить часы приятны“ (стр. 65). „... Ч т о б г л а з а ее с м е ж а л и с ь / Против глаз моих томящих /.../ Чтоб уста ее смежались / Против уст моих смеющих, / И чтоб нежно утомлялись / Со моими втай лобзаясь /.../ Ах! дыханье б хоть смежалось / В ней с моим дыханьем жарким; / Иль хоть члены услаждались / Ненарочным осязаньем. / Хоть рукаб той заблуждалась / По моим плечам иль перстам; / Хоть нога б ее ступала / По моим ступеням робким“. (84). „Взгляни, драгая, к розам, / Гляди, всяк час на р о з ы; / Доколь прекрасны розы / В грядах не увядают, / Доколь прекрасны розы / Сапфиру украшают; / Ты скажешь мне: где розы! / Зимой, мне скажешь, розы / Во век не расцветают. / Цвела здесь роза в лете, / Цвела, уже упала / И с стеблем вся завяла /.../ В с м о т р и с ь, драгая, к р о з а м, / В с м о т р и с ь, к а к т ы румяна, / Всмотрись, как ты блистаешь! / Как роза ты блистаешь“. (172) и т. п.

У Карамзина: „Зефир прохладный веет / И Флору оставляя, / Зефир со мной играет, / Меня утешить хочет, / Печаль мою развеять / Намерен непременно. / Зефир! Напрасно мыслишь... /.../ Желаю то увидеть, / Что Ньютонову душу / Толико занимало, / Что Ньютоново око / В восторге созерцало. / Но ах! мне надлежало / Тотчас себе признаться, / Что Ньютонова дара / Совсем я не имею.. /.../ Читая философов, / Я вздумал философом / Прослыть в ученом свете"... (соч., 1917. I. 22).

Среди повторений, сгустившихся и запрудивших ряды стихов, естественно, появляются целые строки-стихи, повторяющиеся в стихотворении без всякого изменения. Это — своеобразный анакреонтический рефрен. Такие повторные стихи, замкнутые уже в силу своего взаимного тождества, представляют отчетливую ритмическую единицу-стих; они в ряду других стихов дают меру ритма стихов. Уже у Сумарокова имеем приближение к тожеству двух стихов:

„Грации его учили / Украшаться простотою; / О прекрасныя богини, / Три прелестные девицы, / И меня вы научите / Простотою украшаться" (1762). „Вдруг она вещает нежно: / В век тебя любити буду; / Вдруг ответствует сурово: / В тек тебя любить не буду". („П.С.С." II 223).

У Хераскова: „Хотя морские волны / В брегах реветь престали / Свирепые Бореи / Свирепство укротили. /.../ Вся, кажется природа / Свирепство укротила"... (ода XXI). „Подайте белые лилеи; / Из них венец сплету приятной. / Мне красны розы не годятся /.../ Подайте мне одни лилеи"... (ода XXIV).

У Ржевского уже имеем полное тождество-рефрен: „Я пел, гуляя в роще: / Сильвия дорогая, / И эхо повторяло: / Сильвия дорогая". („Св. Ч." 733); или вплетенный в сеть иных повторов рефрен: „Других стихи приятно / Писать научают / Красавицы Парнасски; / Меня стихи приятно / Писати научает / Красавица Московска. / Мне токи Ипокрены / Искусства не вливают; / Мне токи рек Московских / Писать дают охоту; / Приятны взгляды сердцу / К стихам дают способность, / А сердце научает / Уста мои воспети".. и т. д. („Св. Ч." 360).

Струйский в особенности любил повторы стихов в общей вязи анакреонтических повторов; напр.: „Тогда б моя драгая, / Подслушав тайно стоны, / Спознав, как томно стонут, / Любезныя лишившись, / Спознав, как нежно стонут / Любовники нежнейши / Тогда б моя драгая / подобно так как горлик / Сама б тут возстенала / Сама б о мне вздохнула". (86). Хоть мне моя драгая / В полудни изменяет, / В полудни краткой жизни, / „Хоть мне моя драгая / Едваль не изменила"... (129). „Пусть в венок вплетет мне розу / Белокурая лишь девка, / Здесь котора лишь подобна / Прелестьми самой Киприде. / Пусть увенчан буду розой, / Розой самой той прекрасной, / Кою чтит сама Сапфира / Здесь меж роз царицу розу. / Ей одной хочу быть венчан. / Венчан быть хочу, я розой. / Розою из всех прелесной; / Роза, ты в руках прелесной. / Будешь ты еще прелесней, / Будешь ты всех роз нежнее, /

Будешь ты всех роз алее. / Ей одной хочу быть венчан. / Венчан быть хочу я розой / От руки ее прелесной"... и т. д. (80). „Хоть врачу ты отдаешься, / И врачем ты не спасешься. / Иль не мыслишь откупаться? / Но про то и сам ты знаешь, / Что не можно откупиться? / Хоть врачу ты отдаешься, / И врачем ты не спасешься, / Если сам того не знаешь, / Как от оной откупиться. / Но нельзя ли откупиться? / Попытайся хоть в последний, / Раствори ей — все богатство / Отдавай ей все богатство, / Отдавай до самой крошки"... и т. д. (147). „Колико тем, драгая, / Меня ты восхищаешь, / Когда ты здесь внимаешь / Моей звенящей лире; / Колико тем ольщаешь / Мой дух, мой ум и сердце, / Когда под ней вспеваешь, / Колико всех прельщаешь. / Что может быть прелестней. / Что может быть и краше, / Не в пышном коль наряде / Когда согласно с лирой / Певица воспевает. / Но что в тебе прелестней, / Что может быть и краше, / Когда ты здесь собою / Из слов сладчайших звона, / Когда ты здесь собою / Сама себе здесь лиру / Устроить покусилась. / Что может быть прелестней"... (131). „.. Доволен, уже знает, / Как я по ней вздыхаю; / Как я по ней вздыхаю... / Доволен, естьли слышит, / Как я поднесь страдаю, / Как я по ней стонаю"... (238) и т. д. У Карамзина в соответствии с тремя отделами-строфами, представляющими тематические параллели, три раза повторен стих: „Но ·ах! мне надлежало"... (Соч. 1917. I. 22).

Все указанные приемы „анакреонтической" стилистики являются, по существу, видоизменениями одного приема, именно приема повтора тех или ных элементов стиха. Повторяющимися оказываются и синтаксические схемы, лежащие в основе словесного заполнения стиха (и тематич. единицы, сходно выраженные несколько раз), и морфологические признаки слов, равноценных в смысле их положения в стихе, и звучание равноценных в том же смысле частей стиха (концовок его), и отдельные слова и целые стихи; разнообразие применения единого принципа не меняет сути дела. Анакреонтическая поэзия пускала в ход всевозможные повторы для помощи повтору силлабо-тонического строя стиха; стиховой ритм образовывался целым рядом тожественных признаков, подчеркивавших соотнесенность стихов-строк более, чем это мог бы сделать один постоянный признак, метрический в узком смысле. Тот же самый

элемент, встречающийся дважды в двух стихах, способствовал осознанию этих последних как стихов. Повтор в различных своих проявлениях, параллелизм, омиотелевт, словесный повтор и т. д., — должен был функционировать в стихе так, как функционировала рифма вне анакреонтической поэзии, отмечая принятую меру стиха, являясь знаком единства ритмической единицы. Между тем, рифма выполняла такую роль теми же средствами, как и анакреонтические повторы, потому что сама рифма есть повтор, притом одного из тех видов, которые применяла и анакреонтическая ода. (О близости повторов и параллелизмов к рифме, о равенстве их функционирования говорит В. М. Жирмунский „Рифма, ее история и теория“ стр. 301 — 302). Таким образом, эксперимент анакреонтиков привел к любопытным результатам; рифма, изгнанная из стиха за то, что она якобы ничего, кроме приятности созвучия ему не дает, начинала показывать свое лицо с новой стороны; практически открывалась ее сущность как метрически-существенного в данных условиях элемента стиха. Изгнанная как ненужный повтор одного типа, звукового, она с фатальной неизбежностью возникала снова, но уже в новых формах, более разнообразных. Отсутствие одного вида повтора, распространенного на все части стихового ряда, компенсировалось несколькими видами повторов, неравномерно и без определенного распорядка размещенных в стихах. Рифма, как принцип обозначения соотнесенности стихов повторением тожественного в них элемента, как бы вновь рождаясь в новых формах, в частности в форме словесного повтора, так же как и обычная звуковая рифма в пору ее зарождения, не была прикреплена к концу стиха, но образовала разнообразные сочетания (см. о древнегерманской рифме у В. М. Жирмунского „Рифма“, стр. 231). Это совпадение лишний раз указывает на аналогичные метрические функции, свойственные как обычной рифме, так и ее собратьям в русской анакреонтической оде. Итак, в процессе выработки анакреонти-

ческого стиха, как стиха без рифм, рифмический принцип в его метрической сущности лишь изменился и может быть даже расширился. Он приобрел большее разнообразие применения как в отношении состава повтора, так и в отношении места в стихе, т. е. фигур ритмического движения стихов одинаковой меры, также и в отношении распределения во всей массе стихов, при необязательности его постоянного применения. Ближайшие цели были достигнуты: рифмический принцип был лишен в анакреонтической оде симметрического единообразия, той монотонии непременного отчеканивания концов стихов, которая шокировала Тредиаковского, спасавшегося от нее в беспрерывный поток гекзаметра („Тилемахида"); в то же время рифмический принцип был освобожден от необходимой связи с эффектом эвфонической приятности согласия звуков, который мог восприниматься, как „игрушка", пустая прикраса; в анакреонтических стихах даже омиотелевт, всплывающий спорадически, воспринимается большей частью как морфологическая рифма, а не как звуковая.

Разрешенная проблема перестает быть проблемой. Установившаяся и затвердевшая в творчестве Струйского система анакреонтических повторов оказалась ненужной, повидимому, потому именно, что она сделалась механически привычной не менее, чем обычная рифмовка. Может быть поэтому Херасков, в 1762, г. писавший в первой оде своего Анакреонтического сборника: „Без рифм стихи слагаю, / Но то их не лишает / Приятности и силы, / Коль есть в них справедливость", в 1800 г., хотя и продолжал считать рифму „игрушкой" стихотворца (см. „Поэт", цитированное выше место), и не отказывался от поэзии без рифм, все же скептически относился к ней (см. приведенное выше примечание ко II песни „Царя", где Херасков говорит о „стихах так названных без рифм"). Белые стихи (в частности в переводах из древних) не признавал стихами и Н. Эмин („Подраж. древним". 1795 предисл). Для

более поздних поколений поэтов, уже с конца XVIII века, и жанр анакреонтических од, и метрические проблемы, некогда с ним связанные, приобрели вовсе новый смысл, и работа их в этом направлении протекала совершенно иначе, чем работа анакреонтиков 50-х — 80-х годов.

4

Существеннейшие элементы своей анакреонтической системы русские поэты могли позаимствовать у ранних немецких анакреонтиков, писавших без рифм. Параллелизмы, словесные повторы и целые повторяющиеся стихи в изобилии находятся в их произведениях. Однако, помимо того, что в соответствии с общей конструкцией жанра и внежанровых литературных соотношений, разных в Германии и России, те же самые элементы имели различные назначения и различный смысл, — даже самое применение их у русских поэтов было несколько иное, чем у немецких. Так, у этих последних преобладает принцип симметрии. У них не часты сложные и причудливые сплетения повторов. Нередко сгущенные, повторы располагаются у них большей частью в строгую схему, легко обозреваемую и ясную. Тем не менее, очевидно, что именно у немцев (скорей всего у Глейма, как наиболее яркого и наиболее известного из них) взяли русские анакреонтики главный материал для создания своей метрико-синтаксической системы.

Еще в 1744 г. в I томе журнала „Neue Beyträge zum Vergnügen des Verstandes und Witzes“ читаем такую пьесу:

„An Chloen. Könnt ich deinen Kuss entbehren, / Chloe, da ich dich nicht fliehe? / Könnt ich dich wohl jemals fliehen, / Da ich alle Stunden wünsche, / Dir zu sagen, dass ich liebe? / Könnt ich auch nur eine Stunde / Dir nicht sagen, dass ich liebe, / Da mein Herz mit jeder

Stunde / Was ich sage lebhaft fühlet? / Könnte wohl nur eine Stunde / Diess mèin Herz nicht lebhaft fühlen, / Da dein Reiz mich stets entzücket; / Stets in deinen Händen flattert, / Stets in deine Stirne locket, / Stets aus deinen Augen buhlet, / Stets aus deinen Wangen lächelt? / Könnt ich deinen Kuss entbehren? / Geh und frage deinen Spiegel“ (стр. 408).

Или такая пьеса:

An Pindarn. Wie klang deine Leyer prächtig! / Auch blieb da dein Lied noch feurig, / Als es mattes Wasser lobte. / Wasser, unschmakhaftes Wasser, / Machst du zu der Welten Seele, / Zu dem ursprung aller Wesen. / Soll der Saft gepresster Trauben, / Soll der Wein, der Quell des Lebens, / Wein, der in dem Philosophen / Sternen ihre Wege weiset, / Wein, der in dem Stutzer trillert, / Wein, der in dem Krieger sieget, / Wein, der in dem Dichter dichtet, Wein, der erst den Vers beseelet, / Wein, der im Betrübten scherzet, / Wein, der durch sein göttlich Feuer / Todte wieder auferwecket, / Wein, der spröde Mädchen lieben, / Der sie Küsse leiden lehret, / Wein, durch den die Mencshen leben, / Soll der Wein, der Quell des Lebens / Durch die Schuld des grösst-en Dichters / Schlechter sein als schlechtes Wasser? / Grosser Dichter! Welcher Undank! / Gab dir nicht erst Wein das Feuer / Wasser prächtig su besingen?“ (или пьеса „Der Wûnsch“, стр 102).

Примечательно первое стихотворение сборника Глейма, програмное, как в отношении тематическом, так и стилистическом.

„Anakreon. Anakreon, mein Lehrer / Singt nur von Wein und Liebe. / Er salbt den Bart mit Salben / Und singt von Wein und Liebe / Er krönt sein Haupt mit Rosen / Und singt von Wein und Liebe / Er paaret sich im Garten, / Und singt, von Wein und Liebe; / Er wird beim Trunk ein König, / Und singt von Wein und Liebe; / Er spielt mit seinen

Göttern, / Er lacht mit seinen Freunden, / Vertreibt sich Gram und Sorgen, / Verschmäht den reichen Pöbel / Verwirft das Lob der Helden, / Und singt von Wein und Liebe; / Soll den sein treuer Schüler / Von Hass und Wasser singen?"

Любопытно отметить, что при последовательно проведенном параллелизме, все стихи здесь кончаются именем существительным, кроме последнего стиха, иронически перевернутого и в смысловом и в синтаксическом отношении. Все стихи, кроме двух последних и первого, начинаются глаголом в 3 ед. наст. вр. (относящемуся к Анакреонту; почти все стихи имеют перед глаголом стилистическую анакрузу — „und" или „er", — вяжущую строки в анафоре).

Или вот пьеска:

„Todesgedanken. Ich bin noch nicht gestorben, / Und wenn ich einmal sterbe, / Dann will man mich begrablen, / Und dann soll ich Vermodern / Und nicht noch einmal tanzen. / Ietst, da ich noch nicht modre, / Muss ich noch Rosen pflücken, / Weil ich den Duft noch rieche; / Ietzt, da ich noch nicht modre, / Muss ich noch Mädchen küsssen, / Weil ich den Kuss noch fühle; / Ietzt, da ich noch nicht modre, / Muss ich den Wein verbrauchen. / Werd'ich im Grab auch dursten?"

Здесь все стихи заканчиваются глагольными формами.

Или пьеска:

„Geschäfte. Mir deucht, so oft ich schlafe, / Schlaf'ich bei lauter Mädchen; / Und immer, Wenn ich träume / Träum'ich von nichts als Mädchen, / Und Wenn ich wierder Wache, / Denk'ich an nichts als Mädchen; / Im Schlaf im Traum, im Wachen / Spiel ich mit lauter Mädchen".

Или такие отрывки:

„Und ein Trupp verliebter Geister, / Und ein Schwarm vergnügter Sylphen / War geschäftig sie zu sammlen/ . . . . / Und indem mich Amor winkte / Und in-

dem sie Amor küsste / Liess ich schnell die Knospe fliegen / . . . . / Und versprach bei jedem Treffer / Alle Schulden auszulösen, / Wenn noch eine Knospe träfe. / Als nun eine unter dreien / Treffen oder fehlen Sollte, / Traf sie plötzlich an den Busen"... (Der Vermittler) [47]).

Менее характерны анакреонтические опыты Гёца; однако, и у него встречаем:

„Serenens Unbestand: Verzehrt von Harm und Liebe, / Ward Seladon zum Brünngen; / Und wer des Brünngens trinket, / Vergisset die Geliebte, / Vergisst selbst seinen Namen. / Serenen zu Vergessen, / Wollt ich des Brünngen trinken. / Vergebens. Denn sle hatte, / Weil sie so oft im Lieben / Gewechselt und getrunken / Das Brünngen ausgetrunken" [48]). Или например, в пьесе „Anacreons Vermählung" [49]).

То же у Гагедорна, написавшего после выступлений Глейма три анакреонтические оды; например:

„...Der bunte Frühling färbte / Die Blumen dieser Insel; / Der leichte Zephyr küsste / Die Pflanzen dieser Insel; / Und sein Gefolge wiegte / Die Wipfel dieser Insel. / Wie manches Feld von kosen, / Wie mancher Busch von Myrthen / War hier der Venus heilig! / Der Göttin sanfter Freuden, / Der Freuden voller Liebe, / Der Liebe voller Iugend" и т. д. („Der Traum" [50]). Или:

„...Seitdem entbrannte Chloris, / Iedoch für andre Schäfer. / Seitdem fing mancher Schäfer / Aus chloris'Augen Feuer. / Seitdem kam ich ins Alter, / In dem wir Menschen lieben, / Wie unsre Väter liebten" и т. д. („Chloris") [51]).

Как тематика вина и любви, являющаяся существенным признаком немецкой анакреонтики, так и стилистические черты, особенно развитые у Глейма, сделались настолько привычными, что они, наконец, навязли у всех на зубах; любопытна пародия Кестнера (A. G. Kästner) на ту и другую сторону анакреонтической поэзии; он заставляет бесталанного поэта восклицать:

„Wass Henker soll ich machen, / Das ich ein Dichter werde? / Gedankenleere Prose / In ungereimten Zeilen, / In Dreiquerfingerzeilen, / Von Mädchen und von Weine, / Von Weine und von Mädchen, / Von Trinken und von Küssen, / Von Küssen und von Trinken, / Und wieder Wein und Mädchen, / Und wieder Kuss und Trinken, / Und lauter Wein und Mädchen, / Und lauter Kuss und Trinken, / Und nichts als Wein und Mädchen, / Und nichts als Kuss und Trinken, / Und immer so gekindert, / Will ich halbschlafend schreiben. / Das heissen unsre Zeiten / Anakreontisch dichten“ [52]).

Однако, не все характерные для русской анакреонтической оды приемы могли быть найдены у немецких поэтов и извлечены для своей системы Сумароковым, Херасковым и их преемниками. Повидимому, помимо немецких анакреонтиков, русские поэты знали непосредственно греческий сборник анакреонтейи, или в подстрочных переводах, специально для них приготовленных [53]), или же иными путями добираясь до оригинала. Из повторов, развитых у немцев, в греческом сборнике распространен один вид,—анафора [54]). Впрочем, встречаются и иные. Например, анафора в сочетании с параллелизмом:

„Ἱλαροὶ πίωμεν οἶνον / Ἀναμέλψομεν δέ Βάκχον, / Τὸν ἐφευρετὰν χορείας, / Τὸν ὅλας ποδοῦντα μολπάς. / Τὸν ἐρόμενον χυθήρης. / Τὸν ὁμότροπον Ἔροτι, / Δὶ ὄν ἡ μέθη λοχεύδη, / Δὶ ὅν ἡ χάρις ἐτέχθη, / Δὶ ὅν ἀμπαύεται λύπα, / Δὶ ὅν εὐνάζετ’ ἀνία“ [55])... Или: „Χαλεπὸν τὸ μή φιλῆσαι / Χαλεπὸν δέ κὰι φιλῆσαι / Χαλεπώτερον δὲ παντων, / Ἀποτυχάνειν φιλοῦντα“... [56]).

Здесь имеем редкостный случай повтора не только в начале, но и в конце стиха. Еще в более сложный рисунок повторов в следующем месте: „Φιλῶ γέροντα τερπὸν. / Φιλῶ νέων χορευτὰν. / Γέρω δ’ὅταν χορεύη / Τρίχας γέρων μέν ἐστι, / Τάς δὲ φρένας νέαζει“ [57]). Простая анафора: „Φέρε μοι κύπελλα δεσμῶν, / Φέρε μοι νομοῦς κεράσσω“ [58]). Повтор по фигуре „стыка“ в соединении с анафорой: „Ἡ γῆ μέλαινα πὶνει / Πὶνει δὲ δὲνδρε’ αὐτήν, / Πίνει θάλασσα δ’αὔρας“ [59]) и т. под.

Встречаются у „Анакреонта“ и повторения целых стихов; так, в одной из од 6 раз повторен стих: „Ὅτ' ἐγὼ πίω τὸν οἶνον“ [60]); в другой повторен стих „Ἐγὼ γέρων μὲν εἰμι [61]); наконец, находим соединение, повтора стиха с словесным повтором: „...Θέλω θέλω μανῆναι. / Ἐμαίνετ Ἀλκμαίων τε / Χ'ὁ λευκόπους Ὀρέστης / Τὰς μητέρας κτανόντες / Ἐγώ δὲ μηδένα κτάς / Πιὼν δ'ἐρυθρὸν οἶνον / Θέλω θέλω μανῆναι / Ἐμαίνεθ' Ἡρακλῆς πρὶν“... и в конце опять: „Θέλω θέλω μανῆναι“ [62]).

Из остальных приемов в особом положении оказывается звуковой повтор (омиотелевт). У немецких анакреонтиков он почти не встречается. Как редкость можно привести примеры: „...Könnte ihn (т. е. Эрота) mein Pinsel malen, / Dass ihn alle Schönen sähen, / Dass die Anmut seiner Glieder, / Ob sie gleich nicht männlich stehen, / Dennoch sie zum Kusse reizte“ (Глейм) [63]) или: „...Neue Rosenkränze binden, / Und um seine schläfe winden“... (Гёц) [64]). Менее редок омиотелевт у „Анакреонта“. Например, у него имеем: „ Ὁ Πλοῦτος ἔγε χρυσοῦ / Τό ζῆν παρῆγε θνητοῖς / Ἐκαρτέρουν φυλάττων, / Ἰν'ἄν θανεῖν ἐπέλθῃ / Λάβῃ τι κἀι, παρέλθῃ [65]).

У русских поэтов он развился в оригинальную черту системы, вполне отвечавшую общему смыслу ее. Иное положение занимает прием, встречающийся в русской анакреонтической оде (у Хераскова) и о котором до сих пор не было упомянуто; он так же как и другие характерные анакреонтические приемы, построен на повторе, но использует его иным способом. Это фигура, при которой одно слово, как бы для усиления, повторяется подряд два раза (Anadiplosis). У немецких анакреонтиков она, повидимому, не встречается. Наоборот, у „Анакреонта“ находим ее: „Ἄφες με τοῦς θεούς σου / Πιεῖν πιεῖν ἀμυστί / Θέλω θελω μανῆναι“; или: „Θέλω θέλο φιλῆσαι“ [66]).

Сумароков, переведший оду, в которой находится последний стих, так передал его: „Хочу, хочу любити“...[67]). Повидимому, именно от этого стиха пошли многочисленные аналогичные формулы у Хераскова: „Часов

работа праздных, / Часов, часов немногих" (ода I). „Прочтешь, прочтешь и скажешь" (ib.). „В струях, струях прозрачных" (ода 3). „Поют, поют и славят" (ib.). „Весне, весне подобны" (ода 4). „Расли, расли и зрели" (ib.). „Брега, брега зелены" (ода 9). „Пишу, пишу я к другу" (ib.). „Живи, живи в утехах" (ib.). „Взойди, взойди в чертоги" (ода 10). „Поет, поет и пляшет" (ода 13). „Леса, леса священны" (ода 20). „Течет, течет спокойно" (ода 31). Аналогичные случаи того же приема находим у Н. А. Львова в переводе Анакреонта, не оправданные подлинником: „Станем, станем мы плясать" (ода 42). „Щастлив, щастлив ты кузнечик" (ода 43). „Мало, мало сладкой жизни" (ода 56). У Карамзина в его „Анакреонтических стихах А* А* П*" (1789): „Зефир, зефир прекрасный". У русских поэтов, в частности у Хераскова, эта фигура была призвана содействовать общему направлению анакреонтической системы. Однако, она не имела того принципиального значения одной из основ „анакреонтического стихосложения", какое было свойственно повторам иных типов. Именно поэтому она и осталась почти исключительно индивидуальною особенностью стиля одного поэта, не сделавшись принадлежностью системы вообще. Помимо того, что повторение подряд одного слова в начале стиха удваивало стиховое ударение этого слова, делало всю фигуру подчеркнутым центром стиха, собиравшим вокруг себя другие слоги и резко отмечало начало стиха, как границу ритмической единицы, — оно имело еще другой смысл, обусловленный метрическим равенством стихов, опирающихся на него. Все приведенные случаи такого повторения (у Хераскова и Карамзина) заключены в стихах трехстопного ямба; во всех случаях повторение стоит в начале стиха, и повторяется двусложное слово с ударением на втором слоге, т. е. ямбическое слово. Следовательно, схема всех этих стихов одинакова: 2 стопы ямба, содержащие дважды то же самое слово и приданные к нему 3 слога (◡ — ◡). Именно устой-

чивость метрической формы, ассоциирующейся с фигурой такого повторения, делает стихи, заключающие его, замкнутыми, т. е. отчетливо отграничивает их и с начала и с конца. Поэтому, такие стихи могли быть мерою стихового ритма, распространяющею свое влияние и на приравниваемые ей соседние стихи. И здесь видно то же стремление подчеркнуть меру стиха, укрепить стих в сознании воспринимающего именно как стих, выделенный из ряда других стихов. Кроме приведенных выше случаев применения данного приема, мы находим у Хераскова лишь два места, где та же фигура имеет иные метрические формы: „Где, где вы человеки, / Где ваши дни спокойны“ (ода 3) и „Тех песней, песней сладких“ (ода 9).

РЖЕВСКИЙ [1])

Алексей Андреевич Ржевский по рождению принадлежал к тому поколению, которое владело литературой с 60-х по 80-е годы; он был на 4 года моложе Хераскова и на 6 лет старше Державина (он родился в 1737 г., умер в 1804 г.). В феврале 1759 г., двадцатидвухлетний унтер-офицер, Ржевский выступил впервые в печати одновременно в двух журналах; в „Ежемесячных Сочинениях“ он поместил 11 стихотворений, из которых „Сонет или Мадригал Либере Саке, Актрице Италианского вольного театра“ имел любопытную цензурную историю. Знаменательнее появление „елегии“ Ржевского в „Трудолюбивой Пчеле“; Ржевский, помещая свое стихотворение в журнале Сумарокова, открыто признал свою принадлежность к начинающей организовываться литературной партии „творца Семиры“. С самим Сумароковым Ржевский был издавна связан дружбой, какая только могла быть между людьми, из

---

1) Ржевский — забытый писатель. Между тем, в глазахсвоих современников он был крупным поэтом. Причины исчезновения его имени из истории литературы [1]), отчасти, повидимому, носят случайный характер. Творчество его, нам известное, замкнуто в промежуток времени всего нескольких лет; почти все его произведения были напечатаны в журналах „Полезное Увеселение“ и „Свободные Часы“, которые уже в конце XVIII века были трудно находимы; в середине XIX ст. самая память о их существовании почти изгладилась [2]). На страницах забытых, в настоящее время весьма редких, журналов было погребено литературное наследие поэта.

которых один, прославленный поэт, был на 20 лет старше другого. Позднее, в 1769 г. Ржевский писал Сумарокову: „Я вас начел почитать почти с рабячества, я видел ваши ласки ко мне с тех же пор“ [3]). Понятно, что когда Сумароков попытался объединить своих учеников и последователей в своем журнале, — среди них оказался и Ржевский, бывший при начале своего творческого пути ревностным подражателем манеры учителя. До старости Ржевский сохранил благоговейное отношение к памяти Сумарокова, остававшегося для него всегда великим поэтом. В письме Российской Академии (в конце 80-х годов) он, разбирая перевод Генриады, сделанный Голицыным, пишет: „Я с моей стороны не могу вспомнить другого перевода стихотворного, чтоб преложен был из стиха в стих с равною энергиею подлинника и без упущения мыслей, как только два небольшие отрывка покойного Александра Петровича Сумарокова, из Расиновой Федры: повествование Тераменово о смерти Ипполита, и одной сцены Федры с Энонею“ [4]). С начала 1760 года Ржевский работает в „Полезном Увеселении“. Сначала сотрудничество Ржевского выражается в небольшом числе пьес. За весь 1760 год было напечатано всего лишь 12 его стихотворений, из которых одно („станс“) было перепечатано в исправленной редакции из „Ежем. Сочинений“. Но уже в следующем году Ржевский стал заполнять целые номера журнала своими стихами; за этот год в „Полезном Увеселении“ было напечатано 91 его стихотворение. Столь же плодоносными оказались и последущие два года. За 6 месяцев издания „Полезного Увеселения“ в 1762 году, в нем были помещены 42 пьесы Ржевского; в „Свободных Часах“ (1763 г.) напечатаны 92 его пьесы. В эту эпоху, когда в течение трех лет Ржевский опубликовал 225 своих произведений, он был главнейшим членом Херасковского московского поэтического кружка.

Ржевский начал свою деятельность поэтом, одним из тех, которые во главе с Херасковым дали новую

жизнь сумароковской традиции, одним из молодых проповедников рационалистической и религиозно-оправданной добродетели. Так дело шло до 1763 года; с этого же времени его жизнь стала изменяться. При новом царствовании он пошел в гору; произошла печальная метаморфоза: Ржевский постепенно отошел от поэзии и отважно бросился в бурное море придворной жизни. В 1764 г. появилась только одна его ода. В 1765 г. была поставлена его трагедия „Прелеста“, о которой Дмитревский говорит, что она „несмотря на несколько хороших мест, не удержалась“ в репертуаре. Следующее произведение Ржевского, трагедия „Смердий“, появилась на сцене только в 1769 г. и имела успех (обе трагедии не дошли до нас). На этом деятельность Ржевского как поэта оканчивается. После 1769 г. он почти вовсе бросает поэзию. В течение последних 35 лет жизни он не написал, повидимому, почти ничего. До нас дошли сведения о трех печатных одах его,—1789, 1794 (или 1795) и 1801 г., двух небольших стихотворениях на случай и об одной ненапечатанной идиллии „К Невским музам“ (после 1784 г.) [5]),—вот и все. Между тем карьера увлекала его; должности, чины, награждения шли своим чередом; постепенно он выдвинулся в первые ряды государственных деятелей, стал вельможей. Этот переход от служения искусству и морали к служению миру сему показался его прежнему другу и вождю, Хераскову, изменой. Михайла Матвеевич упрекал Ржевского в этой измене в одной из своих „Философич. од“ (1769). В то же время, в 1769 г. Ржевский поссорился с Сумароковым; впрочем, они вскоре помирились, и Сумароков написал даже Епитафию для гробницы первой жены Ржевского, — Александры Федотовны (ур. Каменской), живописицы и писательницы. На вышних степенях вельможества Ржевский встретился с Державиным и подружился с ним. Великий поэт воспел семейный очаг Ржевского (женатого вторично) в оде „Счастливое семейство“. Позднее, работая вместе в совестном суде, Державин и Ржевский

поссорились; все же Державин до конца дней весьма уважал Алексея Андреевича.

Краткая поэтическая деятельность Ржевского обратила на себя внимание современников. Для них, — Ржевский — выдающийся поэт, один из крупнейших представителей литературы середины века. Еще Дмитревский (?), до придирчивости строгий к многим другим, похвалил Ржевского (1768). Новиков в своем „Опыте словаря русских писателей“ (1772) [6]), перечислив с примечательной точностью многие из его произведений, говорит: „все сии стихотворения, а особливо его оды, притчи и сказки, весьма хороши и изъявляют остроту его разума и способность к стихотворству. Стихотворство его чисто, слог текущ и приятен, мысли остры, а изображения сильны и свободны“ и т. д. Замечу, что столь длинной, столь обстоятельной и исполненной столь веских похвал статьи, как статья о Ржевском, удостоились в „Словаре“ Новикова лишь несколько наиболее знаменитых русских писателей. Еще в начале XIX столетия прозвучали последние слова воспоминания о забытом поэте; Палицын, запоздалый современник Сумароковской эпохи, вспоминая о знаменитостях былых времен, писал: „Чертами многими нам Ржевский показал, / Что он к словесности похвальну страсть питал: / Он вкусом, знанием и слогом в ней блистал; / И естьлиб звание его не скрыло пышно, / В писателях его бы имя было слышно“ [7]). Значительное количество произведений позволило Ржевскому в короткий промежуток времени пережить заметную эволюцию; всего им было напечатано 252 произведения в самых разнообразных жанрах; больше всего он работал в области басни; затем следуют елегии, епиграммы и загадки, стансы, сонеты и т. д. и т. д.

Как ни странно, именно в басенном жанре Ржевский не сделал принципиально новых шагов по сравнению с системой, установленной к этому времени Сумароковым. Начиная с 1755 г. Сумароков разрабатывал эту систему, и в 1762 году укрепил ее двумя сборниками

своих „притч“. Великий поэт трактовал притчу как беседу с читателем, наполненную более или менее пространными отступлениями и написанную заведомо вульгарным языком. Сюжету у него сознательно отведено последнее место; на первый план выдвинута проблема басенного сказа; введена фикция рассказчика-балагура, не стесняющегося в выражениях и заигрывающего с читателем. Он разговаривает на моральные и сатирические темы, в виде примера к своим наставлениям, присоединяет самую басню - фабулу. При этом он не торопится с рассказом; он топит сюжет в множестве не идущих к делу подробностей, он позволяет себе постоянно отступления, часто обширные, сатирические выпады. Наконец, он вводит в свой рассказ элементы того, что можно назвать басенной сказовой ретардацией; он задерживает ход изложения совершенно ненужными оговорками, пояснениями своих слов, и т. п. приемами, имеющими характер чисто словесного орнамента, опять таки разбавляющего сюжет. Все эти черты находим и в притчах Ржевского. Ученик иногда подчеркивает прием, данный учителем, но придерживается его системы, не разрушая ее ни в какой мере и даже не придавая ей новых элементов. Однако, следует оговорить, что, поскольку Сумароковская система устанавливалась частично одновременно с басенным творчеством Ржевского, мы можем считать, что эта система создалась не без участия этого последнего; Ржевский не только переняв манеру учителя, но, в данном случае, и помог ему, явился его младшим сотрудником. Напр.: Начало притчи „Спор у правды с обманом“: „С обманом сделался у правды спор, / И маленький раздор. / За что, вы чаете, скажите, / И в том, читатели, догадку покажите; / А естьли вы молчите, / Так я скажу, за что: / За то, / Что, / Кого на свете больше почитают, / И в дружбе люди с кем нелестной пребывают; / Скажи мне на сие, / Читатель, мнение свое: /Кого из них мы почитаем, / Кого из них мы презираем?/ Я мнение твое, читатель, развяжу, / Догадкою тебя не

утружу, / Что сделалось у них, скажу. / Они на споре заключили"... и т. д. („Пол. Увес." 1761. II. стр. 134).

Начало притчи: „Муж, чорт и жена": „Жениться хорошо, я в этом признаюсь, / Ошибка лишь страшна, я злой жены боюсь, / О злой жене скажу я басенку чужую; / Вот слушайте какую: / Как был я лет шести и ничего не знал, / От мамки я слыхал, / Что негде, некогда и кто то жил, не знаю; / Да что нам нужды до того? / На что нам знать его? / И басню не о том свою я предлагаю"... [8]) („П. У." 1761. I. 117). Отрывок притчи „Осел, свинья и лисица": „Осел лисицу обмануть хотел; / Однако не умел, / За тем, что был осел, / Или ясней сказати, / Без всех обиняков, / Чево жалети дураков! / Не будет совесть угрызати, / Когда скажу: осел / За тем не обманул, что смысла не имел"... („Пол. Увес." 1761. II. 226) и т. д. Аналогичных примеров можно было бы привести множество. Вот пример отступления из притчи „Лягушка и осел"; осел упал в болото: „Хотя ему лежать и мягко тамо было, / Однако то его не веселило, / В грязи лежать, / Не может только пьяным докучать. / Что ж делать? выдраться не можно; / Судьбина что велит, / И ежели она того не пременит, / Повиноваться должно, / И нанадобно тогда терпение иметь, / Хоть трудно и терпеть; / Ко отвращенью бед коль способа нет боле, / Терпеть и поневоле; / Ученые терпеть велят: / Терпи, похвально то, они все говорят. / Ну, терпит и осел, терпеть он согласился"... и т. д. („Пол. Увес." 1761. I. 177).

Иногда у Ржевского „мораль", чаще всего предпосланная басне, непомерно амплифицируется и разрастается. Так сделана, например, притча „Осел в седле", где такое вступление занимает 13 стихов. Аналогичный прием находим у Сумарокова; напр., „Два живописца" (1756; вступление — 16 стихов), или „Пряхи", где Сумароков сам подчеркивает свой прием, говоря после вступления: „Служанки пряли, / И столько пряли, / И столько спали, / Как я уже сказал; / Полбасни я в заглавьи показал, / Полбасни к ней придвину, /

И расскажу оставшу половину"... Также и Ржевскому случается самому подчеркнуть таким образом свой прием изложения-сказа; так, в притче „Купец во дворянах", перегруженной выше меры элементами ретардации и отступлениями, он пишет: „Купчина, / Иль иначе, купец, / Дворянского добился чина; / Да то и не великая причина, / Когда скажу: купец / Был не скупец / И не глупец; / Да притча то не в том, что мой богат купчина, / И что дворянского добился чина: / Железом режется лучина, / А серебром препятство чина"... и т. д. („Св. Часы". 1763, стр. 202).

Иногда Ржевский доводит приемы Сумарокова до особого напряжения. Так, напр., в притче „Волк певец" („Своб. Часы". 1763 г., стр. 95) вступление, имеющее характер отступления, занимает 16 стихов, а самая притча-сюжет только лишь 6 стихов. Иногда из-за множества скопившихся ретардативных стихов трудно рассмотреть сюжет, разорванный на клочки, рассеянные среди чуждого, орнаментального материала. Такова, напр., притча „Осел Самохвал" („Пол. Увес." 1762, стр. 201). Особому развитию подверглась и фикция рассказчика. Он все чаще переходит из носителя повествования в главное действующее лицо его; такие басни (Ich-Erzählung) окрашиваются в лирические тона и, наконец, теряют характер рассказа — иносказания, имеющего наставительный смысл; такая басня превращается в сатирическую беседу с читателем и удаляется от типа Эзоповой басни.

Очевидно, что в таких притчах с особой яркостью виден основной принцип басенного творчества Ржевского (так же, как и Сумарокова): разговорность, иллюзия непреднамеренной, обыденной речи; в них подчеркнут характер басни, как отрывка, анекдота, рассказанного балагуром в кругу любопытных слушателей. Другим поэтам, современникам Ржевского, было суждено реорганизовать басню, доведя принципы сумароковского сказа до их логического завершения, и раз-

ложить, в результате своей работы, Сумароковскую систему на составные элементы. Так, напр., в творчестве Хераскова ретардативный орнамент поглотил сюжет и выделился в особый жанр стихотворного балагурства („Прибаски"); с другой стороны, сюжет, отделив от себя сказовые элементы, создал сжатую, последовательную манеру басенного изложения, очищенную от Сумароковской ретардации („Нравоучит. басни" Хераскова). Впрочем, истоки этой последней традиции можно видеть еще в нескольких коротеньких баснях Сумарокова. В самом деле, рядом с обычными для Сумарокова распространенными речевыми узорами баснями-беседами, мы находим у него несколько басенок, заключающих 6—8 стихов, лишенных всех словесных украшений, сжимающих ясный сюжет до крайних пределов, приближающихся к типу эпиграммы. Такие басенки сгруппированы Сумароковым в конце второй книги его „Притч" (1762) [9]. Одновременно с Сумароковым и, может быть, независимо от него, Ржевский создает такие же короткие басни (напр., „Пол. Увес." 1761. II, стр. 56 и 202).

Сумароков, стремясь почти во всех своих произведениях приблизиться к разговорной, ненапряженной речи, в „притчах" доводил это стремление до крайности, можно сказать, до парадоксальности. Слог его притч—не только слог разговорный, но и вульгарный. Синтаксис уснащен обыденными, народными оборотами: словарь уснащен речениями низкими до грубости. В этих отношениях низменность Сумароковских притч доведена до гиперболы.

Ту же грубость выражений, те же подчеркнуто-разговорные интонации находим у Ржевского; он, так же, как Сумароков, организует речь своих притч, как речь беззастенчивого говоруна; само собой разумеется, что такая речь взаимно связана с манерой изложения. Вот несколько примеров отдельных выражений из притч Ржевского: „Недели кабы две он здеся повалялся; / Так он бы и заплакал, / Что чорт его к нам вбякал";

„Он мыслит: как же быть; / Вить надо хлеб найтить; / Учить писать он начинает, / Хоть сам аза / В глаза / Не знает“; „А ноньча сам узнал“; „Свербит собакин ус“ (т. е. она жадничает) [10]. Характерные интонации: хозяин бранит слугу: „Куда ленив, — кричит: лишь толь чтобы спать; / Диковинка ль ему меня бы подождать! / Где твари эдаки родятся! / Лишь спать, да есть бы им, да пьяным напиваться; / Я ночь не спал, да жив, могу еще не спать; / А он меня ленился подождать...“ и т. д. [11].

На пути к „народной“ речи Ржевский столкнулся с пословицами; он и их вводит в свои притчи: „Пословица лежит: куда де конь с ногой, / Туда и жаба со клешней“; или „А я скажу вам так: коль кто кого смога, / Так тот того в рога“ [12]. Примечательно одно выражение в притче „Медведи и пчельник“, прямо попавшее в нее из народной песни: „Глаза их завидущи, / А лапы загребущи“ (речь идет о медведях) [13].

Метрический строй притч Ржевского совпадает с Сумароковским. Помимо введенных Сумароковым в обиход русской поэзии, в частности, в обиход русской басенной поэзии вольных (разностопных) ямбов, оба поэта употребляют еще и определенные количественно метры. У Ржевского имеем 5 притч, написанных трехстопным ямбом и одну четырехстопным [14]. Любопытно, что впервые у Ржевского столбец трехстопного ямба появился сразу в трех притчах через два месяца после того, как в том же „Пол. Увеселении“ (1761. I, стр. 164) была напечатана притча того же метра Сумарокова („Любовь“; но у Сумарокова она написана строфой; притчи же Ржевского не разделяются на строфы). У Ржевского попадаются и отдельные отголоски внимательного чтения притч Сумарокова. Так, притча Ржевского „Пастух и вода“ (1761. I, стр. 22) является, повидимому, несколько измененным пересказом притчи Сумарокова „Любовь“, появившейся за два месяца до нее. Притча „Подъячей и ученик“ (1761. I. 182) начинается стихами „Не трудно воровать, /

Да трудно отвечать"... Может быть можно видеть здесь отражение аналогичного начала Сумароковской притчи „Мост" „Праздн. Время". (1760. II 256): „Труд-ненько торговать", / Полегче воровать"...

Если Ржевский принял Сумароковскую систему в области притч, то уже елегии его несколько отличаются от Сумароковских. В этом отношении, он шел рука об руку со своими сверстниками, работавшими в „Пол. Увеселении" и создававшими новую систему елегии, несходную во многих отношениях с Сумароковской. Впрочем, Ржевский в своих елегиях, как и его соратники, как сам Херасков, руководитель данного движения, — во многом был еще тесно связан с примером Сумарокова; помимо ряда приемов, есть даже детали выполнения, напоминающие соответственные у этого последнего. Любопытно, в этом отношении, одно место у Ржевского (1760. I. 127), повидимому, навеянное отрывком из Сумароковской „Епистолы о стихотворстве", именно тем, где Сумароков дает совет, как надо писать песни; этот совет, в данном случае, годится еще в большей мере для елегии с ее александрийским стихом.

У Сумарокова:	У Ржевского:
„Скажи, прощаяся: прости теперь, мой свет. Не будет дня, чтоб я не зря очей любезных, Не источал из глаз своих потоков слезных... Места, свидетели минувших сладких дней, Их станут воображать на памяти моей..."	„В которы должен я сказать прости, мой свет. Не будет мне часа в разлуке к облегченью, Не будет и конца несносному мученью; Не будет там тех мест, где б я не воздыхал, И где бы токи слез из глаз не проливал"...

Одна из елегий Ржевского начинается стихом: „Чего еще теперь судьба ты не наслала!" (1761. I. 205). У Сумарокова первый стих одной из елегий: „Чего ты мне еще зло время не наслало" („Тр. пч." 506). В дру-

гом месте у Ржевского читаем: „О, град! которой я забав жилищем звал, / Ты мне противен весь, ты мне несносен стал“ (1760. II. 185). У Сумарокова в той же елегии: „О град! в котором я благополучен был / .. / места / .. / Вы кажетесь теперь мне пусты и немилы“... и т. д. Но рядом с чужим, мы находим в елегическом творчестве Ржевского и нечто свое, новое, обусловленное общим движением елегии в это время. За три года (1761—1763) Ржевским было напечатано 6 торжественных од; в 1764 году к ним прибавилась еще одна. Одна из них („Пол. Увес.“ 1762, стр. 108) написана трехстопным ямбом. Вообще же следует сказать, что торжественная ода не обращала на себя внимание поэтов Сумароковской школы в начале их деятельности. Сам Сумароков напечатал с 1743 по 1757 г. включительно всего только три торжественные оды; более обильны произведения этого жанра у него лишь с 1761 года. У большинства поэтов Московской группы интерес к торжественной оде так же появляется преимущественно с первых годов царствования Екатерины. В эпоху издания „Полезного Увеселения“ на первом плане стояли другие лирические и лиро-дидактические жанры.

Сравнительно много внимания уделил Ржевский стансам (их у него 18). Развитие этого лирико-медитативного жанра характеризует деятельность поэтов „Полезного Увеселения“; стансы Ржевского вносят свою дань в общую работу школы. Так, напр., один из них (1760. II. 236) весь построен на соединении патетических интонаций (лирических повторных вопросов, анафор и т. п.) с разговорными, на соединении отрывков лирических тем с чисто дидактической, поучительной тематической подкладкой; вот первые строфы этого стихотворения: „Так умер мой злодей! о жизнь о человек! / Все с временем пройдет, все жизнь мы окончаем! / Не долог в свете сем и самый долгий век. / Но часто и его мы здесь не доживаем. / Но что ж? или о том печалиться нам? нет! / На что? смерть общая утеха и отрада:

/ Она от суеты счастливых отведет; / Несчастным будет в ней спокойство и награда. / Нет счастья в свете сем, как кто в нем ни живет, / Нет счастья говорю: что нет душе покою; / Всяк счастливым себя неправедно зовет, / Мы все прельщенны здесь единой суетою. / О жизнь! о суета! иль вечно нам страдать? / Страдать и не видать, что свет сей — цепь мучений"... и т. д.

Так дидактическая тема окрашивается в лирические тона, а иногда и мотивируется лирической темой, — настроением героя. Однако, в руках Ржевского станс не был прочно отстоявшимся в своих пределах жанром; так, напр., мы встречаем у него станс, тематически приближающийся к песне или любовной елегии и вовсе лишенный медитативных элементов (1761. 1. 207). В этом и других стансах выступал, повидимому, на первый план строфический признак данного жанра. Для поэтов „Полезного Увеселения" было действенно определение „станса", как стихотворения, состоящего из строф, отделенных друг от друга как синтаксически, так и тематически. Значительная часть стансов Ржевского выполняет это требование, но не все. Повидимому, существовало некое взаимоотношение двух принципов осмысления понятия „станса": с одной стороны выделение строф, с другой — лирическая медитация. При разрыве цельной пьесы на отдельные строфы явилась потребность каким нибудь образом все же связать эти отрезки-строфы; Ржевский вводит поэтому прием связующих рифм: одни и те же рифмы всплывают несколько раз на протяжении стихотворения. Так написан, например, станс (1760. II. 143). В нем из 26 рифменных пар лишь 7 остаются одинокими, а 19 повторных; в этих 19-ти участвуют лишь 5 различных пар. Сатирико-дидактическая тема этого станса, — обозрение различных человеческих ложных путей, каждый из которых характеризован в отдельной строфе, весьма удобна для станса; такую же тему находим, напр., у Хераскова (1763. „Св. Часы", стр. 253. „Утро"). Аналогичная цепь рифм в не столь развитом виде применена Ржевским еще 3 раза [15])

Искусство сонета, созданное в России Сумароковым, нашло в Ржевском деятельного работника. Он, следуя примеру учителя, стремится сжать тему, говорить кратким языком, разложить тему на элементы и распределить их в трех частях сонета: в двух катренах и в терцетах; в конце он уготовляет иногда „острую мысль". В начале он дает среди правильных два неправильных сонета (с четырьмя рифмами в катренах; так были написаны и переводные сонеты Сумарокова); затем, овладев сонетной формой, он избирает чаще всего ту ее разновидность, которой пользовался Сумароков. Все три оригинальных сонета этого последнего, известные Ржевскому, имеют следующую рифмовку: abba / abba / ccd / ede. Из 15 сонетов Ржевского 8 имеют точно такую же рифмовку и еще один такую же рифмовку терцетов (при перекрестных рифмах в катренах).

Из 9 „идиллий" Ржевского большая часть (5) повторяют систему идиллий Сумарокова; остальные более или менее приближаются к Сумароковским песням. Наконец, епистолы или, как их называл Ржевский, „письма" совпадают по своей структуре с епистолами других поэтов „Полезного Увеселения".

Ни в одном из указанных выше жанров Ржевский не был смелым новатором. Правда, он, напр., вместе с другими реформировал елегию, но именно вместе с другими. Есть, однако, области, в которых творчество Ржевского было и смелым и оригинальным и весьма плодотворным в дальнейших судьбах русской литературы. Эти сферы, преимущественно привлекавшие внимание Ржевского, касаются общих проблем стиля. Преимущественно, правда, работа Ржевского в этом направлении проявилась в небольших лирических пьесах, обозначаемых частью как „оды", частью иначе (иногда вовсе не подходящих ни под одно из установленных тогда жанровых понятий). Прежде, чем перейти к описанию того, что Ржевский внес своего в Сумароковскую традицию, я еще раз отмечу хоть по некоторым внешним, случайным вехам, следы усиленных чтений его

в области Сумароковских произведений, следы, которые можно истолковать и как знаки общего влияния на него Сумарокова. Я уже приводил выше отдельные места произведений Ржевского, сходные с соответствующими отрывками Сумарокова; приведу еще примеры в других жанрах. В анакреонтической оде Ржевского (1763. „Своб. Часы“, стр. 358) и у Сумарокова в „Анакреонтической оде“, 1755 г. („Еж. Соч.“ II. 66) читаем:

У Ржевского:	У Сумарокова:
Ты прекрасней всех мне зришься, Всех на свете мне миляе. Что в тебе мой свет, ни вижу, Все мне кажется прелестно. Нет очей твоих прекрасняй, Всех лицо твое нежнее, Лутче всех твои наряды; Но на что тебе рядиться: Красоты наряд не множит...	Моему, мой свет, ты взору Что ни делаешь, прелестна... и в другой „анакреонт. оде“ 1755 г. (Ibid.) К чему тебе уборы; Прекрасняй быть не можешь...

В „Идиллии“ Ржевского („Св. Часы“. 219), во многих местах близкой к мотивам песен Сумарокова, имеем, напр., такие стихи:

У Ржевского:	У Сумарокова в „Песне:
Миновались дни драгие, Миновался мой покой, Наступили дни другие, Льются токи слез рекой...	Настала жизнь другая; Но ждал ли я такой. Пропала жизнь драгая, Надежда и покой. (напечатан 1759 „Труд. Пч.“ 678)

В стихах, начинающих один из „Стансов“ Ржевского (1763. „Св. Ч.“ стр. 14), „Все на свете сем минется/, Все на свете суета“, — можно видеть отражение первых стихов Оды Сумарокова (1759. „Тр. Пчел.“ 699) — „Все в пустом лишь только цвете, / Что ни видим, суета“, или начала „станса“ Хераскова: „Все на свете сем преходит, / Постоянного в нем нет“... 1760[16]). Наконец, как кажется, дважды отразилось в творчестве Ржевского стихотворение Сумарокова „Часы“ (другое название: „На суету человека“. 1759). Эта небольшая пиеса, пользовавшаяся популярностью и в широкой публике

в XVIII в., неоднократно служила образчиком в творчестве поэтов Сумароковской школы. Вот это стихотворение: „Часы. Суетен будешь / Ты, человек, / Естьли забудешь / Краткой свой век. / Время проходит, / Время летит, / Время проводит / Все, что ни льстит. / Щастье, забава, / Светлость корон, / Пышность и слава, / Все — только сон. / Как ударяет / Колокол час, / Он повторяет / Звоном сей глас: / Смертный, будь ниже / В жизни ты сей, / Стал ты поближе / К смерти своей." Самый размер этой пьесы, как его определяли тогда „адонический стих" („Правила пиитические" Аполлоса Байбакова), служил образцом для подражания. В особенности же охотно темы, аналогичные теме „Часов", облекались в этот размер или подобные ему. Так „Ода" Ржевского дает метр, приближающийся к Сумароковскому, именно двухстопный амфибрахий при той же теме. Есть и совпадения в деталях:

У Ржевского:	У Сумарокова:
Доколе гордиться Тебе, человек. Престань возноситься, Наш краток здесь век.	Суетен будешь Ты, человек, Естьли забудешь Краткой свой век.....
или	Время проводит
Минется забава И все то, что льстит; Останется слава Худая и стыд...	Все, что ни льстит. Щастье, забава, ... Пышность и слава, Все — только сон".

Еще ближе к „Часам" другая „Ода" Ржевского (1761. 1. 113). Метр — „адонический стих", т. е. совпадает с метром »Часов". Отдельные совпадения:

У Ржевского:	У Сумарокова:
Мы примечаем, Время летит, Но, ах, не знаем, Смерть как скосит...	Время проходит, Время летит...

или у Ржевского: „Полно нам льститься / Пышностью сей, / Всем нам лишиться / Жизни своей. / Все то минется, / Все то пройдет: Щастье прервется, / Смерть как придет.“

У Сумарокова находим и „пышность“, „льстящую“ нам, и рифмы „сей / своей“ и стилистический ход, аналогичный отмеченному: „Время проходит, / Время летит“ (анафора) и т. д. Отмечу еще, что в одном из своих сонетов („Св. Часы“. 536) Ржевский близок к сонету Сумарокова (1755. „Ежем. Соч.“ 1.534) как по теме, так и по расположению тематического материала в частях сонета. Этот сонет имеет свою историю; он попал к Ржевскому уже после того, как его использовала в своем сонете Е. В. Хераскова („П. У.“ 1761. 1. 191); отдельные мотивы его сделались общим достоянием русской поэзии XVIII столетия.

Творчество нового, выделяющее Ржевского из ряда более мелких поэтов „Полезного Увеселения“, имело единое общее направление; он стремился внести в поэзию сознательное и подчеркнутое ухищрение, напряжение средств воздействия, „извитие словес“. Отсюда отдельные приемы, им подчеркиваемые, усовершенствованные или вводимые наново. При этом, в применении им всех почти характерных стилистических приемов наблюдается примечательная черта: он необычайно щедр на подчеркивание своего приема путем повторения; вводя в литературный обиход, например, ту или иную фигуру, он пользуется ею постоянно, многократно повторяя ее подряд, строя путем повторения ее целое здание, создавая, таким образом, атмосферу чрезвычайной и односторонней насыщенности, сгущенности красок, доводя действенность приема до максимума и, тем самым, разумеется, обнажая преднамеренность или даже „искусственность“ всего стилистического построения.

Среди ряда приемов определенной организации слов Ржевский в особенности возлюбил и подробно разработал антитезу, контрастное соединение значений слов или словесных групп. Он не довольствуется собиранием

простых антитез, даже самых разительных, даже сгруппированных в целую фалангу. Ему нужно дойти в организации словесной светотени до конца. Поэтому он в изобилни вводит в свои произведения противопоставления понятий, взаимно исключающих друг друга. Здесь мы имеем прием, близкий к т. наз. „оксиморон“, вернее, развитой оксиморон; поэтому, я решаюсь обозначать прием, излюбленный Ржевским, этим термином. Вот простейшие примеры: антитеза Ржевского: „Сей желании оставит; / Оной скучит веселясь. / Сей от бед себя избавит; / Оной будет жить крушась. („Св. ч.“ Станс. 141).

Здесь внутри антитезы имеем оксиморон (скучит веселясь); пример на этот последний: „Грущу и веселюся, / В весельи грусть моя; / И от чего крушуся, / Тем утешаюсь я“. (Антитеза и два оксиморон. 1760. 1. 130).

Связыванию рядов таких антитез, или же, вообще, связи стиховых отрезков служит отчасти еще один прием, который Ржевский употребляет постоянно, именно повторение по нескольку раз одного слова, или, вернее, одной основы, большей частью, в различных формах. Этот прием имеет свою историю. Он назывался в классической риторике „наклонением“, —при обязательном изменении формы в повторении, или же просто „повторением“ (см. „Риторику“ Ломоносова). „Наклонение“ — в греческой терминологии — Polyptoton (лат. traductio). Прием этот встречается у Сумарокова, хотя, как кажется, в стихотворениях, созданных уже после деятельности поэтов „Полезного Увеселения“. Херасков вводит его весьма последовательно; напр.: „После сна мы сон наследим, / И, наполня мысли им, / В жизни льстим себя и бредим, / Видим сны, хотя не спим“ (1763). Или: „Заплатой примирися с ними, / И с Богом примиришься ты“ (1760); или: „Не Бог меня, карая, гонит, / Его врага рука теснит, / Пред Богом добродетель стонет, / И бог мою невинность зрит“ (1760); или: „Безпутными других в безпутстве называем; / Инова посрамил презре-

ньем целый свет; / Но он браня других безпутными зовет" (1760); или: „Кто добродетель сердцем любит, / Тот любит чисто и Творца, / Лукавых ог и злобных губит, / И любит искренни сердца" (176 и т. д. и т. д. Особое развитие этот прием получи в анакреонтических одах как Хераскова, так и други поэтов, в связи с общим метрико-синтаксически строем их. Ржевский, вместе с Херасковым, насаждает повторение и наклонение, причем насаждает со свойственным ему рвением, обильно, часто и длительно. Примеры: „И счастие судьба пременно нам дала, / Как свет пременен весь, и наша жизнь пременна" (Станс. „П. У." 1760. 1. 106); или: „Любовник некогда любезной в уверенье / Любви, которую он в сердце ощущал"... (сонет, „Св. Ч." 355); или: „А без нее нельзя и сладить нам с женами; / Несносно, господа, женою не владеть, / Жениться, и жену не для себя иметь" (сказка „Св. Ч." 54); или: „Желать, желав не знать желанья своего"; и т. д. (Портрет. „Своб. Часы." 358). Для того, чтобы уяснить, какую функцию приобретают указанные приемы словесного орнамента в поэзии Ржевского, необходимо обратить внимание на одну особенность этой поэзии, придающую своеобразную жизнь всем отдельным характерным признакам ее. Я имею в виду стремление Ржевского к систематизации словесного материала по принципу симметрии. Следует отметить, что Сумароков, учитель Ржевского, создал в России искусство „естественной", небрежной фразы, как будто случайно составившейся, где царит логическое раскрытие темы и где словесная симметрия должна казаться неподобающей искусственностью. Наоборот, Ржевский как бы чертит ясные, но сложные чертежи, где каждому слову предуказано особое место не только по его значению и общепринятому употреблению, но и по соображениям композиции чертежа. В основе системы лежит стремление к параллелизму; параллельно идут повторяющиеся синтаксические формулы; внутри они часто организованы

в антитезы, извне, помимо подобности, связаны повторениями; в результате получается, действительно, вычурный и мудреный узор. Образчиком сложной системы повторений может служить „Идиллия“ Ржевского (Св. Ч.“ 491); но и здесь к повторениям примешиваются антитезы, параллельно расположенные; вот отрывок: „Мне все то докучает, / Постыли все мне дни. / Шумят прохладны воды, / Мне скучны и они; / Пойду я в хороводы, / Мне скучны и они. / Пастушки там поют; да нет моей любезной; / Пастушки пляшут там; Сильвии нет моей; / Там пляшет всяк с своей / Там всяк с своей любезной; / А я один приду; а я поток лью слезной, / С любезной всякой там, / А я шатаюся один по всем местам; / И преходя места в смущении пустые, / И преходя леса в злой горести густые, / Слезами горькими следы свои мочу / И позабывшися в густых лесах кричу: / Ау, ау, Сильвия, / Ау, где делась ты? / Никто не отвечает, / Лишь эхо повторяет, / Ау, ау, Сильвия, / Ау, где делась ты? / Я смолкну и начну внимати, кто вещает; / И эхо замолчит: / Я закричу опять: ау, ау, Сильвия, / Ау, где делась ты? / И эхо закричит: / Ау, где делась ты?“...

Вот система антитез оксиморон: (из Сонета „Св. Ч.“. 355): „Так удалюсь тебя, чтоб ближе зреть с тобою, / Любезная моя Сильвия, мне себя; / Когда со мною ты, я удален тебя; / Но близок я к тебе, не зря тебя с собою“. Далее следует объяснение этой загадке: „Воображеньем я тебя своей имею, / В объятиях моих зрю красоту твою; / В присутствии ж твоем и льститься я не смею, / Зрю прелести твои; но муку зрю свою“ (в последнем стихе опять подобие антитезы). Вот сочетание полиптативного повторения (наклонения) с антитезой на протяжении двух стихов (сонет „Св. Ч.“ 18). „Однако, страсти я по смерть не истреблю; / Я истреблением страсть больше возбуждаю“ (наклонение двойное, по типу abba). Наклонение с антитезой: „Не зря Климены, зреть желает, / Узря, жалеет, что узрел“. (Притча. 1761. I. 156, NB — игру слов жалеет — желает).

Или вот, наконец, более обширный ряд параллельных двустиший, составляющих антитезу - оксиморон каждое, и связанных системой повторений: „Чем утешитися льщуся, / Самым тем терзаюсь я; / Самым, самым тем крушуся, / В чем утеха вся моя; / Где живут мои утехи, / Там все горести живут; / И в желаниях успехи / Жесточае сердце рвут". (Идиллия. „Св. Ч." 219).

Большинство мест, аналогичных приведенным (так же как большинство приведенных примеров), находится в стихотворениях Ржевского, относящихся к 1763 г. Это не случайно. В первые годы творчества Ржевский оставался более или менее верным учеником Сумарокова; но в последние годы его писательской деятельности, в особенности в 1763 г., он отходит все дальше от первоначальной системы, разрабатывая стилистические приемы, принципиально отличные от Сумароковских. В это время в особенности сильно начинает действовать и стремление вовлечь в новую систему весь словесный материал поэтического произведения от начала до конца. Ржевский пытается объединить целую пьесу единым движением, создать в пределах целого стихотворения единство завершенного синтаксического и тематического узора.

В самом деле, в приведенных до сих пор примерах приемы нарочитого упорядочивания слов охватывают лишь несколько стихов каждого данного стихотворения; они влияют на его общий стилистический характер, но не достигают еще значения основного принципа построения пьесы, организующего весь ее словесный материал. Между тем завершением системы явились стихотворения, в которых вся сумма стилистических приемов организована по новому.

Приведу „Оду" Ржевского, относящуюся еще к 1760 г.; „Всечасно дух мутится, / И сердце томно рвет; / Всечасно грудь томится, / Противен стал мне свет. // Нигде себе покою, / Нигде не нахожу; / Все полно зрю тоскою, / Куда ни погляжу. // Вся стала

жизнь пременна, / Превратен стал и свет; / Но мысль чем возмущенна / То радость подает. // Грущу и веселюся, / В веселье грусть моя, / И от чего крушуся, / Тем утешаюсь я, // Веселости лишася, / Веселием горю; / Бедами отягчася, / В бедах утехи зрю // Но ах! того не знаю, / Чего желаю я! / Куда, не понимаю, / Стремится мысль моя. // Я вольным быть не тщуся, / Любови не ищу: / Всечасно лишь мятуся, / Всечасно я грущу. // По всем местам вздыхаю, / Не зная, что начать; / Вздыхаю, и не знаю, / О чем хочу вздыхать. // От страсти убегая, / Жар чувствую в крови; / Напасти в ней щитая, / Подвластен я любви. // Любовной в свете страсти / Нельзя приятней быть, / И в свете нет напасти / Жесточай, как любить". („П. У." II. 130).

Здесь имеем все, кажется, излюбленные приемы Ржевского; почти в каждой строфе встречаем стихи, связанные повторениями; в целую систему приведены антитезы. Ряд строф распадается на двустишия, каждое из которых заключает или простую антитезу или оксиморон. Эти последние собраны в середине пьесы в целую группу, причем одно из двустиший содержит два противопоставления. Заканчивается пьеса обширной антитезой-оксиморон, захватывающей всю строфу. Самое строение антитез-оксиморон весьма смело; в них Ржевский доходит до предела противоположности, до абсурда; у него один член формулы начисто отрицает другой член (напр.: „Веселостей лишася, / Веселием горю", или „Бедами отягчася, / В бедах утехи зрю; в этой паре антитез проведен также синтаксический параллелизм). Общий смысл этой оды в нагнетении многократно-повторенных приемов. Ржевский на все лады сопоставляет и соединяет противоположности, создает сплошную игру слов в ряде антитез. Напомню, что Сумароков разворачивал темы своих лирических стихотворений логически ясно; у него слова должны были прежде всего точно следовать за ходом мыслей или развивать ясную характеристику чувства. Ржев-

ский, наоборот, выдвигает на первый план отвлеченно-композиционное задание. Он отходит и от манеры последовательно характеризовать настроение (лирическую тему); он порывает с логикой, и пытается набором несоответствий, эмоциально оправдываемых нелепостей (с точки зрения разума) выразить нелогичность чувства. Приведенная ода по своему строению приближается к типу загадок, распространенному в русской литературе в XVIII веке. На протяжении почти девяти строф даются признаки определенного состояния души, но оно не называется. Наконец, лишь в последних стихах дана разгадка: описываемое состояние есть любовь. К загадке по построению приближается и относящийся к 1761 году сонет („П. У." I. 184). В нем в тринадцати стихах дается подробное описание счастливого состояния, которое наступит для поэта; четырнадцатый стих заключает острие (pointe), — отгадку; описываемое состояние — это смерть („Когда же он придет? Как жизнь окончу я"). Эффект неожиданности последнего стиха подчеркнут тем, что автор постарался отвести подозрение о возможности именно такой отгадки следующими стихами: „Не вечно в горести и муке мне прожить"... „Начнут приятные утехи мне служить". . . . „Прейдет мучение, настанет жизнь другая".

Дальнейшим этапом по пути вовлечения в общий рисунок всей словесной массы стихотворения можно считать другой сонет того же 1761 г. („П. У." I. 208). Здесь Ржевский попытался провести четкий узор в синтаксически-интонационной композиции пьесы, создать полное мелодическое единство ее. Как это часто бывает у Ржевского, пьеса разделена на две неравные части: первая содержит 13 стихов, вторая один последний стих [17]). Первая часть сонета состоит из одиннадцати вопросительных предложений, занимающих каждое по одному стиху, кроме двух (центральных, — V и VI), занимающих по два стиха (II катрен). Получается полная симметрия, проведенная и в тематиче-

ском построении, поскольку каждый из вопросов касается по новому одного и того же вопроса о природе счастия. Вторая часть заключает в последнем стихе ответ на все 11 вопросов. Вот этот сонет: „Где смертным обрести на свете сем блаженство? / И коим образом в покое станем жить? / В величестве-ль чинов прямое благоденство? / Богатство-ль может здесь утехами служить? / В познании-ль вещей подробном, совершенство / Мы щастья данного довлеем положить? / Иль между всех когда стояло бы равенство, / Тогда печали бы не стали дух крушить? / Во славе ли живет блистающей лучами? / В зажженной ли любви прелестными очами? В полях ли Марсовых и лавровых венцах? / Во обществе-ль градском и суетах приятных? / В уединении-ль в безчувственных сердцах? / Не там; в душах оно спокойством непревратных".

К этому же типу принадлежит и „Идиллия", напечатанная уже в 1763 г. („Св. Часы". 280). И здесь мы наблюдаем тщательно проведенный параллелизм подобных в синтаксически-интонационном отношении предложений. Общий план пьесы — обычный: две части, как бы подъем и нисхождение; подъем — 21 стих; нисхождение — всего только 4 стиха. Все стихи подъема связаны единым синтаксическим рисунком; он состоит из восемнадцати повелительных предложений, из которых 15 занимают по одному стиху, а три (XII — XIV) по два стиха. Внутри этой системы развернута целая сеть параллелизмов более детальных, объединяющих большей частью по два рядом стоящих стиха, или же два двустишия. Вот „Идиллия": „Пременись, о д е н ь прекрасной. / Солнце луч свой затмевай. / Наступи здесь д е н ь ненастной. / Дождь луга водой скрывай. / Отлетите прочь зефиры; / И останьтесь розы сиры. / Прячьтесь птички по лесам; / Ветр мешай их голосам! / Страшны молнии блещите! / Реки, волны в брег плещите! / Нимфы мест уйти ищите! / П р и л е т и с ю д а Борей, / П р и л е т и с ю д а скорей! / Сокрывайте нежны взгляды, / В бездну вод скоряй Наяды! / Провождая

молнией блеск, / Раздавайся громной треск! / Возмутитесь чисты воды, / Гибните цветов духи! / Расходитесь хороводы, / Не играйте пастухи! // Ваша мне игра скучает, / Больше мук мне приключает: / Здесь моей Сильвии нет; / Без нее не мил мне свет".

Указанные опыты привели Ржевского к новой проблеме; он не захотел остановиться на полдороге и попытался сделать еще один шаг вперед. Чтобы создать, действительно, полную монолитность всего произведения, он вырабатывает искусство, сохраняя все прежние приемы, создавать стихотворение-период. Вся пьеса, обладая до мелочей проведенным искусным речевым рисунком, объединена прочной связью — единством синтаксического предложения. Первый опыт в этом направлении не дал еще окончательного результата, не выполнил систему в полной мере; к тому же, он — я имею в виду небольшое стихотворение „Истинная любовь", — представляет собою „подражание французским стихам" („Св. Ч." 357). Вся пьеса занимает 12 стихов и распадается на две равные части, устроенные аналогично; каждая из них заключает период; они объединены союзом „но" (между ними у Ржевского — точка с запятой). Следовательно, здесь попытка создать на основе параллельного построения объемистый период не овладела еще всей пьесой. В каждой из частей подъем занимает 5 стихов, нисхождение — последний, шестой стих. Оба подъема заключают перечисление признаков психологического состояния; оба нисхождения дают соответственные наименования. Значит, здесь мы имеем опять построение типа загадки, но данная пьеса заключает две загадки вместе. Первая отгадка — любовь ложная; вторая — любовь истинная; следовательно, обе части пьесы организованы в одну большую антитезу. Стихи с описаниями признаков в подъемах подчинены особой симметрии; они — двух родов; одни из них имеют центром инфинитивы, другие — имена существительные. Обозначая первые через *а*, вторые через *в*, имеем такой порядок: *аавва* / нисхождение //

вввaa / нисхождение, т.-е. правильное кольцо. Симметрия нарушается тем, что некоторые стихи заключают по два, а то и по три признака. Привожу стихотворение: „Истинная Любовь". „Чрез лестны выдумки понравиться искать, / В собраньях воздыхать, метаться и ласкать, / О страсти нежныя всечасно изъясненьи, / И в вечной верности со клятвой уверенья, / Притворной страстной взгляд и принужденный вид / Любови истинной ни мало не явит; / Но неутешное отчаянье и мука, / Смущенное лицо, задумчивость и скука, / Почтенье робкое, стремленье услужить, / Не по желанию, но по случаю жить, / Сносить нещастии, коль рок их посылает, / Вот се любовь, и та, что мною обладает".

Вслед за пьесой „Истинная Любовь", Ржевский напечатал уже оригинальное стихотворение „Портрет", представляющее дальнейший шаг в том же направлении. Это — уже единый период в 18 стихов; подъем — в 17 стихов, нисхождение — один последний стих. Опять — построение загадки; подъем — перечисление признаков; нисхождение — наименование предмета. Описания признаков все построены на инфинитивах, но отдельные стихи заключают их то по одному, то больше. Существенно внесение в изобилии излюбленных Ржевским антитез и повторений (наклонений). Вот пьеса:

ПОРТРЕТ

Желать, чтобы день прошел, собраний убегать,
Скучать наедине, с тоской л о ж и т ь с я с п а т ь,
Л е ч ь с п а т ь, не з а с ы п а т ь, сжимать насильно очи,
Потом желать, чтоб мрак сокрылся темной ночи,
Не с п а в с постели в с т а т ь, а в с т а в желать у с н у т ь,
Взад и вперед ходить, задуматься, вздохнуть,
И с утомленными глазами потягаться,
Спешить во всех делах, опять остановляться,
Все д е л а т ь начинав, не с д е л а т ь ничево,
Ж е л а т ь, ж е л а в не знать ж е л а н ь я своего,
Что мило, то узреть всечасно торопиться,

Не видя воздыхать, увидевши крушиться,
Внимав, что говорят, речей не понимать,
Не складно говорить, не кстати отвечать,
И много товоря ни слова не сказать,
Идти, чтоб говорить, прийти и все молчать,
Волненье чувствовать жестокое в крови:
Се! зрак любовника, нещастного в любви!

В описаниях признаков имеем градацию; сначала идет простое перечисление, затем вводятся антитезы и, в конце, оксиморон. Нисхождение отделяется от подъема возгласом „Се!“

Ряд стихотворений-периодов, построенных по типу загадок, заканчивается пьесами „Размышление“ и „Любовник“ („Св. Ч.“ 535). Первая из них мало отличается по существу от „Портрета“. Несколько иначе построено в ней нисхождение: оно растянуто на три стиха, и не дает слова — наименования предмета. „Любовник“ являет наивысшую точку достижений Ржевского в данном роде. Пьеса заключает 20 стихов, объединенных попарно в 10 двустиший; из них девять — подъем, последнее — нисхождение. Каждый из первых четырнадцати стихов заключает антитезу-оксиморон; каждое из первых семи двустиший объединено более или менее полным синтаксическим и смысловым параллелизмом, или же повторением того или иного типа [18]). Последние два двустишия подъема заключают по одной антитезе-оксиморон. Даже нисхождение состоит из такой же антитезы. В результате получается полная, проведенная в деталях, организация речи в напряженных речевых фигурах. Основная форма синтаксического построения — обращение. Вот стихотворение:

ЛЮБОВНИК

Хотя не связан ты, однако не свободен,
Хоть стража нет с тобой, однако ты не волен.
Ты глух, без языка, язык хотя в устах,
Ты слеп и без ума, хоть видишь свет в очах.
Сам цепи ты кладешь, сам цепи разрешаешь.
Жалеешь ты себя и сам себя караешь.

Всегда в горячке ты, хоть холоден как лед.
Хоть не в безпамятстве, но делаешь ты бред.
Ты болен всякой час, но что болит не знаешь.
Не знаешь чем болезнь чинишь и излечаешь.
Не думав ничево, задумчив завсегда.
Печален от того, что весел иногда.
Пьешь смертоносный яд, хоть рта не разеваешь,
И что за сладость пьешь, в том горесть ты вкушаешь,
И только лишь начнешь болезнь ты исцелять,
Стократно больше боль начнет тебя терзать.
Едину в том себе свободу обретаешь,
Когда мучительный яд полным ртом хватаешь.
Жестокая болезнь; одна свобода в ней,
Чтоб больну завсегда быть телом и душей.

Как видим, здесь мобилизованы все средства; пущены в ход даже каламбуры, подчеркивающие нарочитость повторений в соединении с антитезами: „без языка, — язык хотя в устах“, „Не думав ничего, задумчив иногда“ [19]). Весьма примечательно следующее обстоятельство: стихотворение „Любовник“, как и его предшественники, написано по типу загадок; подъем содержит перечисление признаков не состояния, а предмета. При этом нисхождение не заключает более отгадки; оно начинается возгласом, и, далее, дает новый признак. Разгадка, название предмета, описываемого в стихотворении, дано лишь в заглавии его: „Любовник“. Следовательно, последний шаг сделан и в этом отношении; антологическое стихотворение, постепенно приближавшееся в творчестве Ржевского к загадке, окончательно слилось с нею. Вместе с тем и загадка у Ржевского строится на приемах, примененных им в антологических пьесах и в лирике. Еще в одной из первых загадок его, в 1759 г. находим антитезы-оксиморон: „Я вдруг с своим концом беру свое начало, / Что безначалие мое уж окончало, / И приращаяся теряюсь вместе я. / С прибытком вдруг растет и трата здесь моя“... и т. д. („Еж. Соч.“ 1759. I. 189) [20]).

В 1763 г. когда появились пьесы вроде „Портрета“, загадка также получает единый рисунок того же типа. Сначала такая загадка весьма коротка; потом она уве-

личивается. Напр.: „Что мучусь я теперь, утехи в том виной, / Но буду мукою утешена, я той.“ („Св. Ч.“ 43[2]); Здесь и двойное наклонение и антитезы-оксиморон. Или более обширная загадка: „Родитель подлость мой, мать смертным дар небес, /Хозяин мой герой и первый друг мне бес. / Я часто здания огромны созидаю, / И часты городы велики разоряю.“ („Св. Ч.“ 731). Сходство со схемой „Портрета“ полное: вся загадка состоит из трех параллельно расположенных антитез; первые две занимают по одному стиху; третья — два стиха. Оба двустишия связаны параллелизмом: Того же типа построение следующей загадки: „Всех бытность наших дел и наших благ венец, / Источник в свете зла и добрых дел творец, / Тобою мы бедам и горестям подвластны; / Но были б без тебя на свете все несчастны.“ Или такая загадка: „Ты я, а я есмь ты, мы двое и один, / Нет схожей нас с тобой на свете ничево, / И рознишься со мной ты более всево; / Не я тебя родил; ты мой ближайшей сын“. („Св. Ч.“ 732).

Помимо стихотворений, созданных по схеме; построенной на нескольких приемах, характерных для Ржевского, следует указать на стихотворения, через всю словесную вязь которых проходит как бы лейтмотив одного слова, иногда двух. Здесь прием наклонения (или повторения) распространен на все произведение. [21]) Во всех указанных приемах Ржевский расходился с Сумароковым. Ржевский сознательно отходит от Сумароковской „естественности“, от иллюзии свободно текущей речи; он ищет удивляющего эффекта, добивается нарочитой стройности стихотворения.

В том же, направлении, в интересах создания поэзии. подчеркнутой в своих поэтических особенностях и непростой, — Ржевский пытается иногда преобразовать и некоторые стилистические приемы, в частности систему тропов. На почве каламбура он развивает, подчас, метафору до степени самостоятельной темы, происхождение которой, с точки зрения логики основной темы, совершенно случайно, Так, стих „мой взор пле-

нясь тобой, красы твои лобзает“ разростается в тему соперничества с взором, „совместником щастливым“, гнева на него и борьбы с ним, и эта тема занимает три строфы из четырех всего стихотворения.

Из основного направления поэзии Ржевского вытекает и та особенность ее, которая м. б. резче всего бросается в глаза при первом знакомстве с ней; Ржевский — первый в новой русской литературе насадитель поэтического трюка как такового. Его игра с языком, со стихом, упражнения во владении орудиями литературного творчества находят наилучшее выражение в поэтических фокусах. Ржевский экспериментирует в области метрики (в широком смысле). Здесь можно было бы провести линию известной исторической последовательности. Сумароков (а также и Тредиаковский) еще в середине 50-х годов начал свои опыты в области метрического обогащения русского стиха и не оставлял их до конца дней своих. Его искания имеют целью развить ритмическую выразительность стиха. Иного характера метрические опыты Ржевского. Оперируя метром, рифмой и строфой, он не задается целью создать сильнейшую эмоциональную насыщенность пьесы при помощи элементов ритма; он ищет трудности ради нее самой, для того, чтобы преодолеть ее и, без сомнения, его произведения в этом роде показывают примечательное искусство. Так, Ржевский написал два сонета, из которых каждый может быть прочитан трояким образом: весь целиком, отдельно первые полустишия и отдельно вторые полустишия; каждый из получающихся таким образом сонетов имеет свои рифмы и свою отдельную тему. Вот первый из этих сонетов:

Во веки не пленюсь	Скажу я не маня:
Ты ведай, я тобой	Та часть тебе дана,
По смерть не пременюсь	Быть в век противной мне,
Век буду с мыслью той,	В сей ты одна стране,
Не лестна для меня	Мне горесть и беда,
Лишь в свете ты одна	Противен мне тот час,

Как зрю твоих взор глаз,
Смущаюся всегда,
красавицей иной,
всегда прельщаться стану,
во век жар будет мой,
доколе не увяну.
иная красота,
мой дух воспламенила.

свобода отнята;
о ты, что дух пленила;
измены не брегись,
со мною век любись.
я мучуся тоскою,
коль нет тебя со мной;
минутой щастлив той,
и весел, коль с тобою.
(1761 „П. У. I“ 153).

Второй такой же сонет („П. Увес“. 1762. 119) написан на философическую тему и выдержан правильно в отношении к рифмовке всех катренов (т. е. и во внутренних и во внешних рифмах) [22].

По приему рифмовки примечательна „Идиллия“, написанная на „созвучные рифмы“ (встречаются в ней и составные рифмы):

На брегах текущих рек
Пастушок мне тако рек:
Не видал прелестнее твоего я стану,
Глаз твоих, лица и век
Знай, доколь продлится век
Верно я, мой свет, тебя, верь, любити стану.
Вздохи взор его мой зрел;
Разум был еще не зрел.
Согласилась мысль моя с лестной мыслью с тою;
Я сказала: будешь мой,
Ты лица в слезах не мой;
Только будь лишь верен мне, коль того я стою.
Страсть на лесть днесь променя,
И не мыслишь про меня,
О неверный! ныне стал пленен ты иною:
Мне сказал: поди ты прочь,
И себе другого прочь;
Как несносно стражду днесь, рвуся я и ною [23]) („П. У“. 1762 117).

В смысле метрического строя интересна „Ода, собранная из односложных слов“. Это опыт, имевший, по тем временам, особый интерес в связи со спорами о метрической природе односложных слов вообще. Метрическая схема оды Ржевского приближается к мыслимому русскому спондею, но в реальном звуча-

нии ее ритм, разумеется, ямбический. Это происходит вследствие подбора большинства энклитик, или слов, могущих сойти за таковые, на слабых местах ямбической схемы (следовательно, ода как бы доказывает правильность точки зрения Сумарокова.) [24]) Вот начало оды: „Как я стал знать взор твой, / С тех пор мой дух рвет страсть; / С тех пор весь сгиб сон мой; / / Стал знать с тех пор я власть. / Хоть сплю, твой взор зрю в сне, / И в сне он дух мой рвет; / О коль ах мил он мне! / Но что мне в том, мой свет?"... и т. д. (1761. I. 114).

Рядом с этой одой напечатана притча „Муж и жена", центральная часть которой составляет ромб; каждый следующий стих увеличивается на один слог; начинается ромб с односложного стиха („нет"), затем идет одна стопа ямба мужского, затем одна стопа женского ямба, затем двухстопный ямб с мужским окончанием, двухстопный с женским окончанием и т. д. на протяжении тринадцати стихов, вплоть до шестистопного ямба с женской рифмой; начиная с 14-го стиха таким же образом идет уменьшение вплоть до односложного стиха („так"). Следовательно, здесь дан систематический свод всех употреблявшихся в то время в русской поэзии ямбических строк-стихов (в печати это место также имеет вид ромба) [25]).

Ржевский выступил на литературное поприще, как один из учеников Сумарокова. Он принадлежал к группе поэтов, которые воспитались на творениях этого последнего. Ему, как и другим, трудно давалось преодоление Сумароковской системы, от которой он исходил. Во многих отношениях он навсегда остался связанным с Сумароковым. В особенности, в пределах понимания отдельных жанров было трудно бороться с ним. Так, в притчах Ржевский остается послушным учеником „Российского Лафонтена". Легче оказалось справиться с елегией, тем более, что здесь оказал помощь Херасков и др. Но творческое внимание Ржевского было направлено прежде всего, на вопросы стиля. Сумаро-

ковская речь начинала, повидимому, казаться бледной; прозрачность, так неприятно поражавшая потом Мерзлякова, бросалась в глаза; ослабленность, экономия всех средств воздействия должна была притуплять постепенно самый эффект. Новому поколению понадобилась другая, новая поэзия. Поэзию простоты сменяла поэзия искусственности. Прежде всего нужен был эффект, нужен был блеск механизма, нужно было утвердить все права за открытой поэтической конструкцией, как таковой. Это русской литературе дал Ржевский. Он создал поэзию изящного ухищрения, сознательной, подчеркнутой игры, он обнажил перед читателем закулисную механику поэзии, он снова стал эквилибрировать на канате, в то время как Сумароков хотел убедить публику, что он ходит по земле. Сумароковский примат темы (рациональной или эмоциональной) уступил место примату схемы, чертежа. Стоит припомнить требования, которые предъявлял поэту Сумароков, и мы увидим, что Ржевский, один из видных учеников его, уже в 1763 году не выполнял их. Даже в отдельных приемах видно расхождение. Напомню, что Сумароков издевался над любовью Тредиаковского к оксиморонам, типа „трезвое пианство“ и др. [26], пародировал наклонительные повторения того же поэта, вроде „И не делай больше сердцу преобидных ты обид“; [27] между тем, ученик его опять возлюбил эти и аналогичные приемы, и уже через 12 — 13 лет. Так, из среды Сумароковского направления выросло его отрицание.

ПЕРВЫЕ ГОДЫ ПОЭЗИИ ДЕРЖАВИНА

Семидесятые годы — эпоха, когда Сумароковская школа, угрожаемая уже новыми течениями (В. Петров), закрепляла свои достижения рядом крупных творений. В это время школа все больше отрывалась от учителя. Новые произведения Сумарокова, частично пробивавшие неизведанные пути, частью же находившиеся под влиянием работ его бывших учеников, не имели уже того значения, какое имело его творчество в 50-е и даже 60-е годы; его смерть (1777) едва ли сильно отразилась на ходе литературы, потому что фактическим главой движения уже в течении нескольких лет был Херасков.

Основным содержанием эпохи было создание крупных поэтических форм на основе работы, произведенной в прошлом десятилетии; при этом повествование, эпическая стихия — на первом плане. Прежде всего появляется комическая поэма; еще в 1763 г. В. Майков издал поэму-шутку „Игрок ломбера"; теперь, в 1771 г. он печатает своего „Елисея", поэму в духе „Налоя" Буало, вобравшую опыт комических поэтических жанров (эротич. стихотворение, сказка, бытовая басня, эпиграмма); поэма написана по Сумароковски грубым языком и заключает ряд бытовых тем низменного характера, также пародийные элементы. На основе эклоги выросла обширная буколическая поэма Ф. Козельского „Незлобивая жизнь" (1769); в противополож-

ность поэмам Майкова, она не имела успеха хоть сколько нибудь значительного. В середине 70-х годов была написана Богдановичем „Душенька“. Эта веселая поэма-сказка явилась завершением всего пути, пройденного стихотворным сказом (в разностопном ямбе) в басне Сумарокова и его учеников и в жанрах, смежных с басней, „прибаске“, „превращении“, „сказке“ Хераскова и самого Богдановича. В 1772 г. Херасков опубликовал первый опыт героической поэмы, еще небольшой по объему, „Чесменский бой“ [1]); лишенная еще сюжета и приближающаяся к типу панегирика (торжественной епистолы), эта поэма возрождала уже манеру повышенной патетической речи, давала гиперболическое прикрашивание тем, получившие вместе с развитым сюжетом и введением символически-волшебного элемента завершение в „Россиаде“ (1779); „Россиада“ произвела на современников потрясающее впечатление.

Тогда же, в 70-х годах получила распространение особая струя, зародившаяся в русской поэзии еще в конце прошлого десятилетия, именно подражание народной поэзии. В этой области много поработали собиратели памятников устной поэзии, М. Чулков и М. Попов. Так, первый издавал сборники сказок в народном (псевдо-народном) духе, второй составил описание древне-славянской мифологии (большей частью фиктивной), из которой черпали сведения поэты последующего времени и т. д. Чулков издал также знаменитое „Собрание разных песен“ (1770—1774). В то же время Сумароков и потом Попов создают песни в народном стиле, „народным складом“. В 1772 г. появилась стихотворная опера Попова „Анюта“, стилизующая крестьянскую речь, в 1779 г. — „Мельник колдун, обманщик и сват“ Аблесимова „с народными“ песнями, народными обрядами. Стремление приблизиться к национальной стихии, выражающейся в поэзии народа, все чаще заставляет писателей XVIII в. подражать тем или иным элементам этой поэзии.

В том же 1779 г., когда появилась „Россиада“, новое явление в поэзии изменило соотношение сил, установленное всем развитием бывшей сумароковской школы; к этому году относятся первые замечательные произведения Державина. С конца 60-х годов он работал вдали от литературных кружков и литературных страстей, шел ощупью и искал своего призвания. Его отношение к творчеству в это время было чисто ученическим. Он старался воспроизвести то, что находил у старших поэтов, объявленных образцовыми; при этом он, повидимому, воспринимал их в одной плоскости, как равноценных мастеров различных жанров; не примыкая ни к одной партии, он мог даже не отдавать себе ясного отчета в их существовании или в смысле их полемики, мог учиться в равной мере у поэтов враждующих лагерей. Сам Державин сказал впоследствии, что в начале своей деятельности он „в выражении и слоге хотел подражать Ломоносову..., хотел парить“, но тут же прибавил, что „это не удавалось“ ему, что он „не мог постоянно выдерживать изящным парением слов, свойственных одному Ломоносову великолепия и пышности речи“ [2]). В самом деле, отчетливые следы стремления итти по пути Ломоносова видны в первых торжественных одах Державина. Здесь находим и разрывы в развитии темы, сопровождающиеся мотивом „восторга души“ поэта (напр., ода 1773 г. строфа 3—4 [3]), или „Fragmentum“ 1772 г.) [4]), и обилие таких риторических украшений, как обширные сравнения, разбивающие к тому же единство темы (напр., ода на рождение Екатерины 1774 г., стр. 3—11, 15 в прим. 13 и др.) [5]), и целый ряд таких выражений, как напр.: „Возвед свои я мыслей взоры, / Над верх полночныя страны“ „Плетется там похвал пучина“ (1767) [6]), или „Скачи, ликуй, шуми, Парнасс“ (1773); или; „Дерзай, теки, стремись, несись, / И в быстром вихре скоропарном“... (речь к музе; 1774); или: „Но скопы жирных, черных туч“ (ib); или: „Там в вихрях перемен крутящих“ (1772) и т. д. Семантиче-

ские ходы ломоносовского типа сплетаются в мотивы: представляющие прямое подражание Ломоносову; напр., „Ты, Муза, бурь стремясь с вершины (вар.: „звезд стремясь“...) / Как мой восторг несись, шуми, / Триумфы пой Екатерины, / Воспой, начни, звучи, греми. (sic) / Свергая тучу с тверди звезд, / Возженных в ней главой Парнасса, / Расчисть, расширь обширность мест / Для хвал там сей царицы гласа. / Стряси светил всех блеск в надир: / Тебе всегдашний мрак, Омир, / Мое днесь солнце освещает, / Моя богиня дальний свет. / Не баснь о ней мной здесь вещает, / Но правда в Ломоносов след“ (1772); здесь по эпигонски сгущенное подражание закреплено упоминанием поэта-образца. В том же отрывке имеем, напр.: „Уж зрю грядущий сон очам; / Там пал лавровый лес к стопам, / Там твердь благоухает смирны“..., или: „Но что мрачится горизонт / И реет пламень над лесами! / Угрюму бровь навесив в понт, / Гора стоит под небесами; / От ней плеяды дым темнит / И жупел среди волн горит; / Не бранный ль демон мною зрится? / Средь поль, средь дебрей, средь пещер, / Из челюстей земля багрится; / Ужасен мерзкий изувер“. Есть и прямые реминисценции: „И бурными как холм шагами“... (идет исполин; 1772); здесь примечательное усиление ломоносовского выражения: „Там кони бурными ногами“ (1742 и еще раз „И топчет бурными ногами“ 1750), с приведением его к полному абсурду. „В пространстве бездны звезд широком“ 1773; ср. у Ломоносова „Открылась бездна звезд полна“). „Велико дело и чудесно“ (1767; указано Гротом [7]); у Ломоносова: „Велико дело есть и знатно“ 1746).

Если в торжественной оде влияние Ломоносова было велико, то в других жанрах он мало чему мог научить Державина. Приведенное выше признание поэта очевидно неполно характеризует его юношеское творчество. Повидимому, полнее изображает его ученические пути другое замечание Державина (в „Записках“), в котором может итти речь уже не только об одах, но

и о других жанрах, более деятельно разрабатывавшихся молодым поэтом; Державин пишет, что он упражнялся в „кропании стихов, стараясь научиться стихотворству из книги о поэзии, сочиненной г. Тредиаковским (о влиянии теории Тредиаковского говорится и в записи, цитированной выше) и из прочих авторов, как г.г. Ломоносова и Сумарокова. Но более ему других нравился по легкости слога помянутый г. Козловский“... [8]); итак, не только рядом с именем Ломоносова поставлено имя его антагониста, но, оказывается, „более других“ Державину нравился Козловский, поэт школы Сумарокова, входивший, повидимому, в Херасковскую группу. И действительно, как ни велико было почтение молодого Державина к Ломоносову, он не мог не воспринять плодов тридцатилетней работы Сумарокова и его школы, тем более, что эта работа отделяла его эпоху от Ломоносовской. Злые эпиграммы на Сумарокова [9]) не мешали Державину учиться у него; самые эти эпиграммы продиктованы, повидимому, желанием защитить поэта, канонизованного после смерти, от жившего и весьма нетерпимого врага; они направлены против личных свойств характера Сумарокова, а не против его системы; более того, они доказывают, что Державин не отдавал себе отчета в принципиальном смысле борьбы систем Сумарокова и Ломоносова, поскольку он оценивал выпады первого поэта против второго, как проявления зависти.

Явственные следы последовательного подражания Сумарокову видны в юношеских эпиграммах Державина; значительное число их, так же как и пьес других жанров, относящихся к той же эпохе, остается до сей поры неизданным, так как Я. Грот не счел их достойными помещения в „Полном собрании сочинений Державина“ [10]). Самое понимание Державиным жанра эпиграммы, как короткой сатирической пьесы с острием (pointe) в конце, написанной александрийским стихом,— Сумароковское; у Сумарокова взят и слог лаконичный, грубый, комический, построенный на вульгарно-разго-

ворных интонациях и „низком“ словаре, и пристрастие к собственной речи, к диалогам. Наконец, сатирические темы у Державина также вполне Сумароковские: корыстный врач („Стыдливость“, „П. С. С.“ III. 461); или: пьяницы и жестокие грубияны - подъячие („Улика“, ib. 462); или неизд. пьеса о священнике и воре; „Раскаяние. Пришедши в чувство вор, задумал он спасаться / И для того хотел с грехами поквитаться, / Пошел тот час к попу; поп спрашивал его: / Скажи друг, не утай, не крал ли ты чего? / А вор ему на то: обманывай ребенка, / Я б правды не сказал в приказе из застенка“ [11]). У Сумарокова о суеверии см. эпигр. 33, 34, 42, о ложном покаянии эпигр. 69 („П. С. С.“ т. IX); о воре и церкви в баснях („П. С. С.“ 2. VII. 33, 106); там же о лицемерии духовных (ib. 319 — заимств); см. также статья „О суеверии и лицемерии“ („П. С. С.“ 2. X. 141), о „духовных особах, наполненных суеверием и лицемерием“ в Предисловии к „Дополнению к духовным стихотворениям“ (1774; в „П. С. С.“ нет) [12]). Одна из наиболее разработанных Сумароковым эпиграмматических тем, — неверность жены, изображенная в духе анекдота, также встречается у Державина — в „П. С. С.“ III. 461 („Совет“) и среди неизданных: „Ты так любим как муж; твой друг милей души. / Верна ль тебе она, ты сам то разреши“ (ср. у Сумарокова в „П. С. С.“ т. IX, эпиграммы 5, 7, 8, 12, 14, 16, 24, 25, 36, 37, 38, 47, 48, 49, 66). Любопытно сопоставить одну из неизд. эпиграмм Державина с известной эпиграммой актера Ф. Г. Волкова, и обе с эпиграммой 60-й Сумарокова. У Державина: „Гостиной сын с конем пред всеми щеголяет; / Жеманно он сидит, жеманно разъезжает. / Взвевая гриву ветр и всаднику власы, / Пригожству обоих равны дает красы. / Не знаю я кому сказать тут похваленье, / Лошадке ль оказать, ему ли предпочтенье“. У Волкова: „Всадника хвалят: хорош молодец. / Хвалят другие: хорош жеребец. / Полно, не спорьте: и конь и детина, / Оба красивы, да оба скотина“ [13]). У Сумарокова: „Милон на лошади,

Милонов конь прекрасен, / Блистает он под ним как будто месяц ясен; / Однако бы еще и больше он блистал, / Когда бы сам Милон его возити стал". Мотив, положенный в основу эпиграмматической пьески Державина „Стража" (неизд.), реплика героини, отбивающейся, больше для виду, от ласк героя, — находится в одной из популярных песен Сумарокова (песня 64, „П. С. С." т. VIII). [14]) С Сумароковской традицией следует связать и эротические эпиграммы молодого Державина; эротика, подчас весьма пряная и откровенная, введена у Сумарокова в эклогах в еще большей степени, чем, напр., в эпиграммах. Непечатная эротико-порнографическая литература обильно разрослась вокруг Сумарокова уже в середине столетия. Связь ее с самим Сумароковым отмечена хотя бы тем, что, напр., в сборнике, ходившем под именем Баркова (Ркп. Росс. Публ. Библ.), помещен ряд эпиграмм Сумарокова, что видно из сличения с IX томом его „П. С. С.". Весьма характерными образцами этой „Барковской" литературы являются соответственные пьесы Державина; некоторые из них также попали в упомянутый сборник. С эпиграммами почти сливаются в жанровом смысле „Билеты" молодого Державина; это жанр, представленный в поэзии XVIII века только Сумароковым; напр., у Державина: „Как ехо по лесам не долго раздается, / Подобно и твоя так слава остается" или „Прекрасный свет очей, всех дум его прельщенье, / И радостей ему едино составленье", или приведенная выше эпиграмма „Ты так"..., названная „билетом", или напечатанная в „П. С. С." VIII. 265 (ср у Сумарокова в „П. С. С.", т. IX).

Среди неизданных стихотворений молодого Державина находится Еклога, написанная в духе Сумароковских еклог, и целый ряд песен, из которых некоторые настойчиво напоминают Сумароковские. Напр., такая песня: „Без любезной грудь томится, / Слезно очи возрыдают, / Без любезной ум мутится, / Дух и сердце унывают. / Ах! вы сгиньте с глаз утехи, / Вы завяньте

все цветы, / Обратитесь в плачи смехи, / Не прельщайте красоты; / Теней ветви не бросайте, / Не журчите вы струи, / Вы зефиры не летайте, / Не свищите соловьи. / Мне на свете жить постыло, / Скучно стало жить в лугах, / Мое стадо мне не мило, / Нет любезной на очах. / О! Филиса, как сгруснется / Тебе в дальней стороне, / Знай, тут сердце мое рвется, / Потужи тогда о мне". Ср. с этим, напр., 3 идиллию Сумарокова („П. С. С", т. VIII), или в илилии 4: „Мне больше не приятны / Источники сии, / И песни мне не внятны, / Как свищут соловьи /.../ Лети отсель Зефир, увянь прекрасна роза, / Не трогайте струи журчаньем берегов"... и т. д. (ib.), или в идиллиии 5: „Без Филисы очи сиры, / Сиры все сии места / Отлетайте вы, Зефиры, / Без нея страна пуста; / Наступайте вы морозы, / Увядайте, красны розы. / Пожелтей зелено поле. / Не журчите вы струи, (стих полностью повторен Державиным) / Не вспевайте ныне боле, / Сладких песен соловьи / Стонь со мною эхо ныне, / Всеминутно в сей пустыне. / / С горестью ль часы ты числишь / В отдаленной стороне? / Часто ль ты, ах! часто ль мыслишь, / Дарагая обо мне"... и т. д. (ib)[15]) ср. также, напр., песню 21, или в песне 80: „Разлейтеся по рощам потоки чистых вод, /.../ Вы вяньте, розы, вяньте, валитесь прочь от лоз, /.../ Престаньте птички песни в дубровах воспевать, /.../ Зефиры прочь за рощи"... и т. д. Приведу первые строфы еще нескольих песен Державина, похожих на Сумароковские: „В день судьбины раздраженной, / Как расстался я с тобой, / Тмился свет в глазах полдневный, / Дух всех сил лишался мой. / Я, ах! тем лишь утешался, / Душу в теле удержал, / Что не на век разлучался, / И тебя, мой свет, терял; / Что увижусь, мнил, с тобою, / Минет бедство и с грозою"... „Ко мне ты страстью тлеешь, / А я горю тобой, / Ты жизнь во мне имеешь, / Я жив твоей душой. / Вся мысль твоя мной пленна, / В тебе моя вселенна, / И все заразы глаз. / Я зря тебя прельщаюсь, / Все также восхищаюсь, / Как будто в первый раз"...

„Со властью в сердце путь открывши / Заразой прелестей твоих, / И хладну кровь воспламенивши / Прелестным взором глаз драгих, / Скажи, стенание внимая, / Могуль желанныя, драгая, / За страсть себе награды ждать? / Иль в век пленившися тобою, / Лишась свободы и покоя / Без пользы слезы проливать“... „Как с тобою повстречался, / Я свободу потерял, / С тех пор пленом отягчался / И лишь только воздыхал. / Тому прежде я не верил, / Что прельщен тобою стал: / Но ах! тем лишь лицемерил, / Себе сам я изменял“... и т. д. Можно также сопоставить стихотворение Державина „Пикники“ (По Гроту — 1776; „П. С. С.“ I. 41) с первой песней Сумарокова („П. С. С.“ т. VIII).

Через произведения Козловского[16]), бывшего офицером полка, где служил солдатом Державин, или каким либо иным путем, этот последний, повидимому, приобщился к результатам той работы, которую проделали поэты группы Хераскова. Знакомство с этим поэтическим движением также оставило некоторые следы в поэзии Державина в это первое время своего творчества по ученически переимчивого. Так, мы находим у него неоднократное подчеркнутое применение фигуры „наклонения“, характерной как для самого Хераскова, так и для других поэтов его группы (см. выше, в статье о Ржевском); напр.: „Против желания живу живя в тебе“ („П. С. С. III. 253), или: „Где свету свет сам светит Бог“ (III. 262), „Венцом венчанная царей“ (ib.), „От бездн вершин сквозь бездны зрящий“ (III. 263), или: „Как мной любим ты страстно был. / Любя, любви кто изменил“ (I. 10), или „Представь, уста, отколь любовь / Любовными ты пил устами“... (I. 11) и т. д. Примечательна пьеса Державина „Модное Остроумие“, явственно написанная по образцу аналогичных пьес Ржевского (напр., „Истинная Любовь“, „Портрет“; приведены в главе о Ржевском); то же построение по типу загадки; тот же ряд параллельных фраз, опирающихся на инфинитив и связанных иногда противопоставлением, осложненным „наклоне-

нием“ (в случаях фразы, замкнутой в полустишии и соотнесенной с соседним полустишием). Однако, у Державина механизм построения не имеет той сгущенной, отчетливой формы, как у Ржевского. Привожу пьесу: „Не мыслить ни о чем и презирать сомнение, / На все давать тотчас свободное решенье, / Не много разуметь, о многом говорить: / Быть дерзку, но уметь продерзостями льстить; / Красивой пустошью плодиться в разговорах, / И другу и врагу являть приятство в взорах, / Блистать учтивостью, но чтя пребрегать, / Смеяться дураками, и им же потакать, / Любить по прибыли, по случаю дружиться, / Душою подличать, а внешностью гордиться, / Казаться богачем, а жить на счет других, / С осанкой важничать в безделицах самих, / Для острого словца шутить и над законом, / Не уважать отцом, ни матерью, ни троном; / И словом, лишь умом в поверхности блистать, / В познаниях одни цветы только срывать, / Тот узел рассекать, что развязать не знаем; / Вот остроумием что часто мы считаем“. („П. С. С.“ I. 44). Необходимо отметить, что такой вид данное стихотворение приобрело лишь во второй редакции, напечатанной в 1783 г. Первоначально (в тетради стихов, написанных приблизительно между 1767 и 1775 г.) она имела вид значительно менее отчетливый в отношении к заданию, показанному Ржевским; очевидно, Державин именно поэтому и счел необходимым переделать ее в направлении приближения к Ржевскому[17]).

К раннему периоду творчества Державина относится „Загадка“ („П. С. С.“ III. 468), весьма напоминающая загадки Ржевского (и других поэтов „Полезного Увеселения“); опять ряд признаков, сопоставленных по принципу антитезы: „Я тварь ума и рук, моя дочь бесконечность; / В людской я жизни миг, а в Божьей жизни вечность; / Едва я не ничто, но я слепыми зрим; / Составил меру я, но я неизмерим; / Стремятся все ко мне, хоть всем я неизвестен; / Могу телесен быть, равно и безтелесен, / В огне, в земле,

в воде, в эфире среди сфер; / У Русских дама я, у Немцев кавалер“ (примеры загадок Ржевского см. в главе о нем). Может быть не случайно совпадение одного места в стихотворении Державина „Раскаяние“ (по Гроту 1770 г. „П. С. С.“ III. 252), с аналогичным выражением Ржевского в его „Стансе“ 1760 г. („Пол. Увес.“ II, 236), тем более, что самое это выражение в поэтической речи необычно и пожалуй даже смело. У Ржевского читаем: „Нет счастья в свете сем, как кто в нем ни живет, / Нет счастья, говорю; что нет душе покою“... У Державина: „Лишил уж ты меня именья моего, / Лишил уж ты меня и счастия всего, / Лишил, я говорю, и — что всего дороже, — / Какая может быть сей злобы злоба строже“... Как видим, учась своему искусству, Державин брал свое добро там, где он мог его найти. Не углубляясь в рассмотрение полемической стороны современного литературного движения, он старался повторить образцы, данные различными группировками. Подражая в равной мере и Ломоносову и Сумарокову и его ученикам, он упражнялся в владении орудиями своего творчества, приобретал возможность использовать все результаты поэтической работы, добытые до него представителями враждующих систем. В начале деятельности Державина этот путь собирания и подражаний приводил его к эклектизму, к двойственности. Разные системы сочетались у него с разными жанрами и существовали рядом. Но уже в это ученическое время среди чужого пробиваются у Державина первые ростки нового, своего. Правда, это только опыты, правда, все вообще творчество данного периода показывает некоторую неумелость поэта (нередки натяжки как в отношении метра так и в отношении языка), — важно все же, что уже начиналась переработка заимствованного, начиналось искание своего лица. Именно из этих самостоятельных штрихов в ученических работах вырос потом великий мастер, завершивший пути развития поэзии XVIII века. Характерны, напр., метрические опыты молодого Дер-

жавина, показывающие, что уже в это время он стремился разрушить каноническое однообразие метров, установивившееся в 60-годах. Это стремление привело его позднее к метрических реформам, реализованным в целом ряде поэтических произведений величайшего значения и достоинства. Примечательна „Молитва“ (в тетр. около 1767—1775), написанная трехсложным метром, однако, с целым рядом пропусков неударных слогов, со спорадически появляющимися анакрузами (один и два слога); в результате получается так наз. „дольник“, вольно-ударный стих, при этом заключенный в сложные строфы по 3 стиха, в которых III стиха не рифмуют вовсе (они всегда имеют анакрузу), остальные же имеют почти последовательно проведенную внутреннюю рифму. Вот начало стихотворения:

Боже создатель, владыко творец,
Ты мой питатель, и ты мой отец
И мой покровитель.

Ты мя судьбою во свет породил,
Святою своею рожденна вскормил,
Повелел ты и жить.

В чреслах кровями рождшей моей
Юна, сосцами кто властью своей
Как не ты воздоил?

В жизни мне ныне, в бунте страстей,
В лютой пучине напасти моей,
Все ты ж мой помощник... и т. д.

(Эта редакция пьесы неиздана).

Через несколько лет Державин исправил это стихотворение; любопытно, однако, что еще в 90-х годах он снова вернулся к нему и вновь переработал его, несколько сглаживая прихотливый ритмический узор („П. С. С.“ III. 486); следует полагать, что пересмотр этой пьесы приблизительно через 20 лет после ее написания объясняется именно тем, что в конце столетия Державин усиленно разрабатывал метрические проблемы и притом в том же духе, как это было предуказано

ранней редакцией „Молитвы“. Рифмовка в строфе не всех стихов, прием столь характерный для позднейшей техники Державина, встречается еще один раз, кроме „Молитвы“, в ранних стихах его. В одной из неизданных песен имеем строфы по 5 стихов, из коих первые 4, — шестистопные ямбические, рифмуют сплошь мужскими рифмами (это также примечательно), пятый же, трехстопный не рифмует; именно этот вид данного метрического приема, строфа с нерифмующей концовкой, типичен для позднейшего Державина [18]). Вот начало песни: „Дианин светлый лик, ефирну Чистоту, / Аврорин зря восход, румяны небеса, / Не вижу там нигде толику лепоту, / Как блещет на лице изящная краса / В девице здесь младой. // Приятный птиц напев, где роз цветут куста, / Не тешит столько слух, столь взор не веселит, / Как здесь влекут в восторг прекрасные уста, / И нежит сколько грудь и сердце сколь бодрит / Умильный нежный тон“. Позднейшие Державинские опыты предвосхищает также „Идиллия, переложенная в стихи с греческого перевода“, помещенная все в той же тетради ок. 1767 — 1775 г. В ней александрийский стих обновлен внесением гиперкаталектики в цезуре; вот первые стихи пьесы: „Гневлив Ерот и дерзок, но любят его музы, / С ним в хорах они водят согласные союзы; [19]) / С ним вместе чтобы пети, за ним они стремятся, / И дикого Ерота ни мало не боятся“... (конец пьесы с примечательной внеметрической, но рифмующей концовкой напечатан Гротом в „П. С. С.“ Державина, III. 459, в примеч.). Может быть в связи с традицией подражаний народным песням стоит одна из песен молодого Державина, в которой он, воспользовавшись метрическим опытом Сумарокова, и идя в значительной мере по его следам, дает произвольное чередование различных метрических форм (у Сумарокова они составляли обычно правильно повторяющуюся логаэдическую строфу): „Року надобно, чтоб разсталася,/ С тем, люблю кого, не видалася. / Вылетай, душа, из тела вон. / Плачу, я плачу, что уехал он. / Каково без

души на свете жить? / Не живою, но мертвой должно быть. / Я так шатаюсь бездушна как тень, / Только, что жива, ночь плачу и день. // Слезы затьмили всее красоту; / Младость, утехи я чту в суету; / Только отрада — любезного вид, / Он меня тешит, лишь он веселит; / Остаток я зрю лишь в нем живота, / Дышет увядша лишь им красота"... и т. д. Непосредственно вытекает из подражаний народной поэзии (Сумарокова, Попова) другая песня молодого Державина (также неизд.); однако, и здесь он внес новый штрих; песни „народным складом" писались 4 ст. хореем с сплошными дактическими окончаниями без рифм (Сумароков, песня 19 в VIII т. „П. С. С."; Попов, песня 20 в „Досугах" 1772 г. т. I; кроме того см. у Сумарокова песня 70 с мужскими рифмами сплошь, метром: — ∪∪ — ∪ — ∪ —, и у Попова — песня 21 шестистопным хореем с женскими рифмами); именно этот метр получил к концу века характер „народного" по преимуществу. Державин изменяет его в том смысле, что вводит в него рифму, тем самым давая первый опыт последовательной дактилической рифмы в русской поэзии. Вот начало его песни: „Я лишась судьбой любезного, / С ним утех, весельев, радости, / Среди века бесполезного / Я нерада моей младости. / Пролетай ты, время быстрое, / Быстротой стократ скорейшею; / Помрачись ты небо чистое / Темнотой в глазах густейшею". Далее появляются (в четных стихах) отягчения на последнем слоге, соответствующие таким же отягчениям в нерифмующих окончаниях „народного склада", и превращающие рифму в мужскую; напр., конец песни: „Пролетая всю вселенную, / Мыслями тебя везде ищу, / Тебя в душу распаленную, / Возвратись, любезный, заключу". В одной из неизданных песен Державина примечательно переплетение разных стилистических элементов; разговорная, легкая, почти ироническая речь соединяется с серьезнейшими фразами; все вместе осуществляет обычную в поэзии 60-х годов дидактическую тему. Здесь дан прообраз того „шутливого слога" в высоких жанрах, которым

впоследствии так мастерски владел Державин („Фелица“, „На счастье“ и мн. др.). Вот песня: „Пусть заутра, пусть я ныне, / Пусть до ночи я скорблю, / Но совсем я в сем унынье / Мово щастья не гублю. / Потому, меня кто хулит, [20]) / Тот глупее всех глупцов, / Ибо тщетно меня судит; / Я обычаем таков. // Суета все, деньги, злато, / Все сокровища суть бред, / Живут многие богато, / Но спокойства у них нет. / Славословлю творца щедрость, / Что во власть мя не дал ей (т. е. вероятно суете. *Гр. Г.*); / Мне душевная веселость / Милионов всех милей“. В этой „песне“ интересны и неточные рифмы, также напоминающие позднейшего Державина.

Подготовительный период творчества Державина закончился около 1779 года; в это время он создает „Ключ“, „Оду на смерть кн. Мещерского“ и т. д. Последующие годы приносят один за другим шедевры поэта; в 1783 г. была напечатана „Фелица“, имевшая редкий успех и надолго укрепившая славу Державина. Далее, в течение нескольких лет, ряд произведений укрепил новую поэтическую систему. На новом, совершенно „особом пути“, который Державин, по его словам, избрал с 1779 г., он руководствовался „наставлениями Баттё и советами друзей“, Н. А. Львова, Капниста и Хемницера. [21]) Все четыре поэта составляли как бы кружок, в котором наиболее сильный поэт, Державин, испытывал сильное влияние поэтических воззрений своих более образованных, повидимому, приятелей. Между тем, они были в большей или меньшей степени связаны с традициями Сумароковской школы. Львов, эрудит, теоретик, ближе всех подходил в своем творчестве к наследию самого Сумарокова. Хемницер принял из рук Сумароковцев распадавшуюся басню и возрождал ее, исходя из данных работы Хераскова. Капнист (в 80-х годах) продолжал традицию философически-торжественных (лиро-дидактич.) од. Вполне отдавая себе отчет в том, что двойственное развитие поэзии 70-х годов привело ее к кризису, этот блестящий кружок полагал, что следует искать выхода из поло-

жения в возрождении истинной „естественности“ в литературе и, отчасти, в приближении ее к народно-поэтической стихии (им был близок и Баттё с его теорией „подражания прекрасной природе“)[22]. С другой стороны, выход из тупика мог быть осуществлен органическим слиянием элементов враждующих традиций, переданных данной эпохе всем предшествующим развитием поэзии. Державин, воспринявший в ученический период эти разнообразные традиции, был лучше, чем кто либо, подготовлен для создания такого синтеза. Эту задачу примирения противоречий современной поэзии, подведения итогов всей литературной работы за 40 лет он и выполнил. Именно насущной необходимостью появления его поэтической системы можно объяснить тот шум, тот успех, который встретил первые его произведения, устанавливающие эту систему.

Зрелый Державин связан тесным образом с Сумароковым и его школой; помимо подготовлявших эту связь опытов первых годов его творчества, помимо того, что ему, по его мнению, не удавалось подражать Ломоносову, не удавалось выдерживать великолепие и пышность речи и т. д., существенное значение в этом смысле не могли не играть „советы друзей“. С самим Сумароковым Державина сближает, напр., беззастенчивость словаря; Державин приемлет все слова русского языка, иной раз самые „низкие“, даже „простонародные“. Но простые слова он иногда перемешивает с „высокими“, создавая контрасты в лексике. Также и субъективный лиризм многих его стихотворений, черты индивидуальной авто-характеристики восходят к интимной лирике Сумарокова. Оттуда же идут, по-видимому, и сатирические темы Державина и его искусство говорить „простым языком“ о житейски-бытовом, о мелочах, сатирически освещенных, вообще его наклонность к „реальному“. Столь же существенные элементы своей системы Державин воспринял у представителей школы Сумарокова; у них он научился организовать свой синтаксис. И у него легкая, иногда разговорная

фраза сочетается с другими, аналогичными в сложное единство, объединенное отношением параллелизма и т. п. Речь получает специфический рисунок, укрепляется схемой, причем эта схема реализуется по преимуществу не в организации фразы взятой в отдельности, а в отношений фраз. Частые словесные скрепы (анафоры и др. повторы) служат орудием этого приема (позднее, в аналогичные схемы Державин вводит фразу более торжественно-построенную). Приемы стилистического орнамента Херасковской группы (антитезы всех видов, повторы слов в различных строфических и интонационных функциях и т. д.) получили особое развитие у Державина; он не чужд игре слов (ср. Ржевский). Вообще, блестящие словесные узоры, характеризующие речь Державина и сочетающиеся с простотой ее, — завершают достижения в этом направлении 60-х и 70-х годов. Не менее сильно повлиял на Державина и уклон Сумароковцев в области тематики. Дидактические темы, медитации постоянно сочетаются у него с лирическими. Вещание высоких истин или важные размышления служат существенным элементом темы многих значительнейших его произведений, причем и те и другие вставляются у него, как и у Сумароковцев, в оправу лирически-взволнованной речи. Такие дидактические мотивы связаны у Державина с субъективно-лирическими признаниями. Не прошло даром для зрелого Державина и влияние творчества Ломоносова. От него он унаследовал „лирический беспорядок" в тематическом плане оды; логической связи частей нет; он с легкостью перелетает от одного мотива к другому; ода опять распадается на ряд отрывков, связанных эмоциональной близостью или более или менее случайными ассоциациями (впрочем, не все оды Державина так построены). Ломоносовскую струю в Державинской системе сразу же заметили современники. Когда в 1783 г. появилась в печати „Фелица", отдельные места из нее были дважды подвергнуты неблагоприятной критике. Содержание выпадов показывает, что они исходили из лагеря не-

примиримых и уже консервативных последователей Сумарокова. Так, один из критиков порицает в оде Державина перерыв в ведении темы, другой — метафорический способ выражения. Примечательно, что Державин, оправдываясь от второго из этих обвинений, прибегнул к авторитету Ломоносова и напомнил суровому критику о „витиеватом или фигуральном смысле“ слова, противопоставляемом „натуральному“ смыслу его, т. е. высказал взгляд на этот предмет, аналогичный Ломоносовскому. Может быть от Ломоносова идет и проявляющаяся иногда тяга Державина к славянизмам. Впрочем, тяга к ним могла перейти к Державину и через Петрова, от которого он воспринял также принципы словоупотребления, близкие к Ломоносовским. Вообще, от Петрова Державин взял все, что тот мог дать. Словарь Петрова с его обилием собственных имен (иногда подряд), терминов и т. д. — был воспринят Державиным и объединен контрастно с рядом „низких“ элементов. Составным (новосозданным) словам Державин отвел более значительное место, чем Петров. Особое развитие получил у него также прием подбора слов, означающих великолепные, драгоценные предметы и т. п. Даже отягчение неударных слогов ямба появляется у Державина (при случае он готов был рядом с разговорной фразой поставить контрастирующую с ней, запутанную как у Петрова, фразу). Но в особенности важным оказалось блестящее развитие в творчестве Державина элементов конкретно-описательной поэзии, впервые промелькнувших в одах Петрова. В этой области Державин несмотря на то, что он имел предшественника, явил современникам настолько новое в своем богатстве приемов и красок искусство, что, повидимому, именно картинность его стихов была одним из мотивов его успеха. В самом деле, предметному, зримому, описанному во всей живости его линий и красок миру было отведено почетное место в стихотворениях Державина. В особенности его привлекали краски. Радость познанного через зрение чувственного

мира осуществляется у него в тяге к яркости цветовых определений, к подбору роскошных, сияющих картин; в его описаниях все сверкает, все горит, он рассыпает повсюду золото, блеск драгоценных камней, останавливается на всех возможных деталях зрительного (и вообще чувственного) великолепия. В стремлении конкретнее изобразить, подействовать на чувственное воображение, он пользуется обогащением значения слова в тропах. Все мыслится им в образе зримого; он любит также все колоссальное; гиперболы самого гигантского размаха встречаются в его стихах. В результате соединения всех этих разнородных элементов, происходящих от разнородных традиций, создалась поэзия Державина с ее невиданным разнообразием, с ее основным стремлением к яркому эффекту, примиряющая все противоречия в антитетическом построении, распространяющемся на все элементы стихотворения. Вольное обращение с устоявшимися традициями привело к разрушению жанровых понятий, все виды од, послание, медитация, может быть басня, сатира и др., — все эти жанры, перемешавшись, создали новый тип лирического стихотворения. В начале своего творческого пути Державин воспринял различные системы, переданные ему историей, как системы различных жанров. Потом, выйдя на собственный путь, он отрывает все стилистические признаки от слитых с ними прежде жанровых понятий, произвольно, по новому выбирает из общей их суммы то, что ему нужно, и соединяет их в немыслимых прежде сочетаниях. Самые жанры, лишенные своих стилистических характеристик, также спутываются. Реформа Державина с этой точки зрения оказывается жанровым переворотом, уничтожением жанрового классификационного мышления, характерного для середины XVIII столетия. Таким образом творчество Державина, вытекая из всего хода развития поэзии с 40-х по 70-е годы, подводя итоги этому развитию, привело к созданию новых формаций и явилось началом новой эры в истории русской поэзии.

ПРИМЕЧАНИЯ

К главе I

1) А. Чебышев. Источники комедии имп. Екатерины „О время" 1907. 2) См. А. И. Соболевский. Когда начался у нас ложноклассицизм. „Библиограф" 1893. О. Покотилова. „Предшеств. Ломоносова" в сб. статей под ред. В. Сиповского „Ломоносов"; В. Сиповский. „Русская лирика". 3) См. о руссификации терминов Горация А. А. Веселовский. „Кантемир — переводчик Горация" Изв. о. р. яз. и слов. ак. Н. 1914 т. 19 кн. 1. 4) См. Б. Томашевский. „Проблемы ритма". Литерат. Мысль II, 1923. 5) Предисл. к „Езде во остров любви". 6) Ср. в „Грамматике" § 436 или в „Письме о правилах росс. стихотворства" о подлости и простоте поэзии. 7) См. в „Риторике" глава II и IV и напр. § 99. 8) О поэтич. словаре см. в „Риторике" § 172 ср. А. Кадлубовский. „Об источн. Ломоносовского учения о трех стилях". Сборн. ист.-фил. О-ва при Харьк. У-те, 1908 т. 15. Конечно, факт заимствования Ломоносовым ряда высказанных им теоретич. суждений ничего не меняет в характеристике системы его взглядов. 9) О строении фразы у Ломоносова хорошо говорит К. Аксаков в своей, устаревшей впрочем, книге „Ломоносов в ист. русской литерат. и р. яз." 1846. 10) См. также Епист. в Еж. Соч. 1755 II 147. 11) Тр. пч 237. 12) Ib 758 и др. м 13) П. С. С.[2] IX. 206 и еще VI. 280. IX. 120. 14) Куник 448. 15) Тр. пч 263. 16) Ib. 63. 17) Ib 219. 18) Ib 235. 19) Ср. Ломоносов. Риторика § 23 и 24. 20) Тр. пч 371. 21) Тр. 758 см. там же дальше. 22) П. С. С. IX. 192. 23) Он высмеивает „надутое и паче мер витиеватое, ни с умом ни с сердцем не согласное" красноречие. П. С. С[2] VI. 280. 24) В „Епист. о стихотворстве" 1748, Сумароков писал, излагая излюбленную свою мысль „И не бренчи в стихах пустыми мне словами, скажи мне только, что скажут страсти сами" (П. С. С.[2] I. 341). Через 26 лет переиздавая свои 2 епистолы в переработ. и сокращ. виде под названием „Наставление хотящим быть писателями" (1774), он переделал общие выражения этого двустишия на более определенные: „И не греми в стихах, летя под небесами"

и т. д. В новом стихе, где насмешливое слово „бренчи“ удалено, так же как бранные „пустые слова“, трудно не видеть намека на Ломоносова. 25) Напечатано впервые в П. С. С. в X т. 26) Из последнего примера видно, что Сумароков допускал стершиеся и уже не ощущавшиеся языковые метафоры (глас трубы) 26-а) „Надобно отрываться с тем, чтоб опять возвращаться; а здесь, что он оторвался я вижу, а чтоб он возвратился, того не видно“. 27) Почти все „взд. оды“ не могли быть напечатаны при жизни Сумарокова; они напеч. в П. С. С. его во II т. 28) Пародия на Ломоносова встречается и в других местах; напр. в басне „Обезьяна стихотворец“. 1763. П. С. С. IX. 182 или даже в письме к имп. Екатерине от 31. I. 1773. Летоп. р. лит. и древн. 1861. III. 73. 29) Тредиаковский возмущался тем, что Сумароков уже в первой своей оде писал „взгляни“ вместо „возри“, „твоей“ вм. „твоея“ (в оде „т.-е. самом высоком виде стихотворства“), и еще „любезной дщери“ вм. „любезныя“ и в трагедии опять вместо паки, этот вместо сей; по его мнению Сумароков „не умеет слова выбирать“. Куник ст. 456, 462 и 476. 30) Мерзляков писал: „В бо̀льшей части псалмов (Сумарокова) не соблюдено, кажется, высокого достоинства сего вдохновенного песнопевца. Некоторые псалмы писаны размером и слогом басен, и притом басен Сумарокова (их Мерзляков считал весьма грубыми). То же можно сказать и о других духовных его сочинениях“ (Труды Об-ва любит. Росс. слов. 1812. I. „Разсужд. о росс. словесности“ стр. 53—111). Тонкий критик прав (если откинуть оценочный оттенок его суждения). 31) Прекрасная характеристика песни Петровской эпохи дана акад. В. Н. Перетцом („Очерки по ист. поэтич. стиля эпохи Петра I“ 1907). 32) П. С. С.[2] I. 346. 33) Мерзляков писал, что песни Сумарокова „Почти все низки в слоге и в мыслях“ (op. cit.). 34) Мерзляков: „Почти все оды его короче од Ломоносова и потому планы их простее и легче. В них менее обнаруживается искусство поэта; нет с трудом приведенных эпизодов или отступлений; реже встречаются принужденные восторги“; и выше: „слог его менее важен, менее величествен, менее цветист, нежели у Ломоносова“. 35) Басням Сумарокова посвящена статья Л. Ю. Виндт в сб. „Поэтика“ 1926 г. Более подробно рассмотрены его басни в неизданном еще, к сожалению, труде ее же о русской басне. 36) О трагедиях Сумарокова см. в моей статейке в сб. „Поэтика“ 1926 г. 37) См. А. Афанасьев. „Образцы Литерат. полемики XVIII в.“ Библ. зап. 1859. 38) Ib. У Афанасьева стихи эти не датированы и анонимны. 39) Из сличения этого письма (Билярский. Материалы для биогр. Ломоносова, стр. 220—222) с цитированным в тексте стихотворением „К Сумарокову“ выясняется: А) что это стихотв. написано „Перфильевичем“, т.-е. Иваном Перфильевичем Елагиным; В) что оно написано в 1753 г.; С) что данное письмо Ломоносова от 10. XI. 1753—написано именно по поводу пиесы „К Сумарокову“, а не сатиры „на Петиметра“, как думает Билярский; Д) что сатира на Петиметра написана до XI. 1753 г. и до пиесы „К Сумарокову“; Е) что Елагин до 1753 г. написал еще пародию на

„Тамару и Селима“ Ломоносова. 41) Р. арх. 1865, кн. I, стр. 87 — 90. Сам Сумароков также заявлял, что он самостоятельно, помимо Ломоносова и до него, ввел тонич. стихосложение, напр. Куник, стр. 475 (ср. ответ Тредиаковского в предисл. к „Аргениде“ 1751). 42) Афанасьев op. cit. 43) Ibid. 44) Куник, стр. 476 — 477 и 480, П. С. С. Ломоносова, II 287. 45) П. С. С. II. 247. 46) Куник, стр. 208. На эту оду Сумароков ответил резкой эпиграммой, до нас не дошедшей (ib. стр. 215); ее же он припомнил в письме к имп. Екатерине еще через 5 лет (см. М. Лонгинов. Посл. годы жизни Сумарокова. Р. арх. 1871. стр. 1676). Так же вступился за Ломоносова и Г. Р. Державин, тогда еще не известный в поэзии. В 1768 г. он написал эпиграмму „Вывеска“, являющуюся ответом на „эпитафию“, написанную Сумароковым на Ломоносова. 47) Статью эту я считаю возможным приписать Ф. А. Эмину, редактору журнала, скорей всего писавшему вообще все статьи в нем. Свидетельством в пользу авторства Эмина служат также последние строки статьи, приведенные в тексте; Эмин был в жесточайшей личной ссоре с Сумароковым, который изобразил его в самом непривлекательном виде в комедии своей „Ядовитый“ (1 изд. 1768 или 1769); с другой стороны сохранился грубый памфлет Эмина на Сумарокова (Афанасьев op. cit). Пасквиль этот был написан до 1769 г., т. к. в нем говорится о том, что Сумароков разошелся со своей женой, как о злобе дня, а в начале 1769 г. Сумароков уже давно жил розно с женой (см. его письмо от 25. I. 1769. Библ. зап. 1858, стр. 429). Любопытные похвалы поэзии Сумарокова с оговоркой, что он теперь пишет менее ценные вещи (комедии), чем раньше, и что его личный характер — „бешенный“, находятся еще в другом месте „Адской Почты“ стр. 148 и 155. 48) Трутень. Лист. 12. „Сказка“ эта направлена против Лукина, который бранил Сумарокова, считал „что он между русскими писателями то, что был Прадон между французскими“ (Трутень, л. 3, 23 и др.). 49) П. С. С.[2] IX. 219. 50) Ib. и П. С. С.[2] IX. 25. 51) Куник, 419—434. 52) П. У. II 50 и Празд. Вр. 1760. II 110; переложение текста „Плачу и Рыдаю“. 53) Последним изданием группы следует считать выходившие уже в Петербурге „Вечера“ 1772—1773, ср. Л. Майков, „Очерки по ист. р. лит. XVII — XVIII в.в. стр. 403—407.

К главе II

1) Куник, стр. 48—55; также 72. 2) О том, как осознавалась теоретич. мыслью проделанная до этой эпохи работа в области элегии дает представление книжка J. de la Menardière, Le caractère élegiaque. 1640. 3) H. Potez. L'élegie en France avant le romantisme. 1898 стр. 78 — 79. 4) См. также указания на теоретич. высказывания и творчество Mancini-Nivernais и на высказывание Hubert ib. 73—75. 5) Считая, что элегия может быть не только любовной, но и „важной“, Тредиаковский находит даже нужным извинять описание любви в предлагаемых читателю элегиях тем, что у него любовь „не за-

зорная", „но законная, т. е. таковая, какова хвалится между благословенно любящимися супругами". Позднее, во II ред. своего трактата, из которой были изгнаны между прочим и 2 элегии (1752), он так определил элегию... „она есть, которая описывает особливо вещи плачевные и любовные жалобы. Элегия разделяется на треническую и эротическую. В тренич. описывается печаль и нещастье, а в эротич. любовь, и все из нее воспоследования. Слог ее не долженствует быть подобен слогу, каков в эклоге: она несколько выше, но без дерзновения возносить свой голос". Замечание о слоге повторяет Буало; ср. в переводе Тридиаковского: „Выше мало взносит глас, не предерзновенна"... и т. д. 6) Эти елегии составили основной фонд его творчества в данном жанре. Среди елегий Сумарокова следует произвести разделение на 2 особых жанра; 1) сюда относятся „елегии любовные", лирич. стихотворения, не приуроченные к какому либо определенному событию реальной жизни: 2) термином „елегия" Сумароков называет и стихотворения, написанные на смерть лиц, ему близких или знакомых. Как тема, постоянная в этих последних елегиях, так и все черты жанровой системы резко отличают их от елегий 1 типа; многие из них написаны в виде послания, обращенного к другу: „К г. Дмитревскому на смерть Ф. Г. Волкова", „ко С. Ф. Ушакову... на преставление гр. А. Г. Разумовского", „ко кн. В. П., дочери гр. П. С. Салтыкова, на преставление двоюродной ее сестры гр. М. В. Салтыковой", „к г. Дмитревскому на смерть Т. М. Троепольской"... Примечательно, что одну из таких елегий Сумароков сам при первоначальном издании (Св. ч. 1763) не назвал этим именем; она названа просто „к г. Дмитревскому на смерть Ф. Г. Волкова"; лишь в „Разных стихотв." 1769 г. эта пиеса попала в отдел елегий, в котором однако были помещены и 2 героиды и даже „станс". Из 11 елегий 1759 года 1 относится к жанру елегий на случай (на смерть Е. П. Бутурлиной, сестры поэта). В 1760 г. Сумароков напечатал (в Праздн. Вр.) 1 елегию, затем в 1763 и 1768 — 3 на случай (на см. Волкова, ел. особого типа о своем отречении от литературы и на см. Шереметьевой); в 1769 г. в „Разн. стихотв." кроме 13 старых елегий были помещены 3 новые; наконец, с 1770 по 1774 появились еще 4 елегии на случай; после 1769 г. елегий 1 типа не появлялось. В 1774 г. он издал отдельной книжечкой 12 старых елегий, значительно переработанных („Елегии любовные"). В П. С. С. 1781 напечатаны еще 2 елегии Сумарокова, при жизни его неизданные. Одна из них, написанная в 1771 г. по поводу известного скандала в Моск. театре из за постановки „Синава и Трувора" против воли автора, была послана им тогда же имп. Екатерине; она походит на послание; дата другой мне неизвестна. Я считаю необходимым ограничиться рассмотрением лишь елегий 1 типа Сумарокова, так как традиция элегий на случай, совершенно выделенная по существу жанра, может лишь быть предметом особого самост. исследования. Поэтому же я вовсе не касаюсь и дальнейшей судьбы этой традиции у других поэтов вплоть до конца XVIII в. 7) Некоторая двойствен-

ность ее ситуации, — герой после разлуки, вновь любит героиню,— приводит к повествоват. мотиву, правда весьма мимолетному: „Но только лишь сей взор, что сердце мне пронзал, Который тьмы утех и грустей приключал, В глаза мои сверкнул, вся мысль моя смутилась, Жар в кровь мою вступил, и страсть возобновилась". Этим и ограничивается эпич. элемент. Напомню, что данная пиеса была отвергнута Сумароковым при перепечатке елегий. 8) Это — приведенные в тексте стихи „Нещастлив человек"...; они связаны с предыдущим 2-стишием возгласом и в конце не отделены от апострофа „лишь вам"..., м. б. даже подчинены ему. 9) Вот последние стихи пиесы: „Мой дух воспламенен и вся пылает кровь; Нещастлив человек, кто чувствует любовь". 10) См. Bally. Traité de stylistique. 11) Кроме приведенного в тексте сравнения, в котором II член, выдвинутый вперед, сжат до 2 ст. и связан с текстом частицей „как",— в остальных случаях II член вводится после I-го (вообще же II член может оказаться выделенным, если он дается вначале без мотивировки и лишь после возводится в сравнение с 1-м. (См. ел. 2 и 6). На сознательность Сумарокова в способах использования сравнений указывает то, что последнее сравнение, будучи заимствовано у Тредиаковского, подверглось сокращению; у Тред. II чл. его, впрочем аналогичный, занимает 12 ст., развернут в целую картину. М. б. для полноты следует отметить в ел. 11 Сумарокова стих: „Что как пред варваром я стражду пред тобой", в кот. мимолетное сравнение вовсе не развернуто в тематич. мотив, и такой же стих в ел. 10: „В минуту я тогда ярюсь как лютый лев". 12) Любопытно, что частая смена обращений необращ. частями применена именно в ел. 9, в кот. лирич. ситуация (пришел час разлуки) давала наибольшие возможности сближать елегию с репликой. 13) В теоретич. работах Сумарокова мы не находим изображения его мыслей о елегии. Он говорит об этом жанре лишь в „Епист. о стихотв." 1748, т. е. задолго до создания его елегич. системы. Поэтому в Епист. елегия рисуется чертами, соответствующими франц. елегии XVII в.; здесь и пастушеские имена героев, и мифологич. способ выражения, и темы, характерные для французов („или своей драгой свой пламень открывает"). В конце тирады Сумароков перефразирует, почти переводит Буало: „Но хладен будет стих и весь твой плачь притворство, Когда то говорит едино стихотворство; Но жалок будет склад, оставь и не трудись; Коль хочешь то писать, так прежде ты влюбись" (это 4-стишие в измененном виде Сумароков поставил эпиграфом к своим „ел. любови." 1774). В другом месте „Епистолы" он ставит в пример елегикам де-ла-Сюз. Переделывая в 1774 г. свою епистолу и сокращая ее („Наставл. хотящим быть писателями"), Сумароков отбросил все указания, сближающие изображаемую им елегию с французской, но ничего взамен не вставил. 14) Обе указанные ел. Попова, так же, как и третья (л. 12 того же журн.) напечатаны анонимно; но они в исправлен. виде помещены в сборнике „Досуги или собр. соч. и перев. М. Попова" I. 81 — 86 (1772; ср. В. Семенников. Русские

сатирич. журн. 1769—1774 г. 1914, стр. 20). 15) Аналогичный мотив,— поэт поет на корабле в бурю ночью — разработан во II эл. I кн. „Печалей“ Овидия, переведенной Санковским (Св. Ч. 655). 16) Последний случай имеем, напр. у Хераскова в П. У. 1761. I. 225. 17) Это засвидетельствовано учебниками теории словесности; напр., еще у Мерзлякова „Краткое начертание теории словесн.“ — „Героида по существенному своему свойству совершенно сходствует с элегией“ и т. д. (стр. 253) 18) Эта елегия помещена рядом с Епиграммами Попова (ср. Досуги, I. 20 и В. Семенников, loc. cit.).

К главе III

1) Куник, стр. 21 2) см. A. Koberstein. Grundriss der geschichte der deutschen National—Literatur 1856. II. 1089 стр. и A. Pick. Studien zu den deutschen Anakreontikern des XVIII. Iahrh., insbesondere J. W. L. Gleim. «Studien zur Vergleichenden Literaturgeschichte». Herausgeg. von M. Koch. VII B. Heft I. 1907. стр. 64. 3) F. Muncker. I. W. Gleim. в сборн. Anakreontiker und preussisch-patriotische Lyriker. Deutsche National-Literatur herausgeg. von I. Kürschner. B. 45. S. 187—191. K. Vietor. Geschichte der deutschen Ode. S. 102. 4) H. Feuerbach. Uz und Cronegk. 1866. S. 22. Потом он писал лишь с рифмами (кроме переводов из Анакреонта). 5) op. cit. S. 28 6) ib. 60. 7) Напр. творчество Фосса, Штольберга, Гельти и мн. др.; позднее — Платена. 8) Соч. изд. Смирдина 1849, I 124. 9) ib. I. 164. 10) ib. I. 789. 11) ib. III стр. XLVIII и A Koberstein loc. cit. Ср. В. Семенников. Радищев. 1923. стр. 289. 12) Первый опыт сафич. строфы, еще далекий от ее позднейшего вида и вытекающий из традиции силлабистов, дан еще в 1 ред. „Способа“ Тредиаковского. 13) Соч. I 433. 14) М. б. известную роль сыграли также переводы Ломоносова из древних поэтов в его „Риторике“ ямбами без рифм. 15) Пекарский П. Ист. Акад. Наук т. II стр. 250 — 257. 16) После этого Сумароков писал еще в 1762 г. „анакреонтич.“ послание к Е. В. Херасковой и еще 5 анакр. од, даты которых мне неизвестны (напеч. во II т. П. С. С. 1781). В 1769 г. появилась также еще одна пьеса Сумарокова, написанная сафической строфой с рифмами: притча „Супружество“ (Притчи кн. III) 17) „Нов. оды“ вышли в свет в июле 1762 г. (см. титульн. лист изд. 1762), но Нарышкин без сомнения знал их в рукописи; в том же июньском № „П. У.“ С. Домашнев в статье „О стихотворстве“ извещал читателей, что Херасков написал книжку „Новых од“. 18) В собр. соч. Богдановича (1818. II 160 и „Лира“ 1773 стр. 72) находим еще одну пиесу без рифм: „Стихи, подражание италианским“; это — перевод из Метастазио: „La liberta'a Nice“ (Canzonetta III. Scritta in Vienno l'anno 1733. Opere dell'abate Pietro Metastasio — tomo XII. 1814 p. 237. Ту же пиесу потом перевел Нелединский-Мелецкий). 19) Среди других „Вздорных од“, вероятно относящихся к тому же времени, ода I написана обычной 10-строчной одической строфой без рифм. 20) „Духовные стихотв.“ и „Некотор. духовн. соч.“ 1774.

стр 56, 77, 100, 101, 102, 123, 126, 130 и т. д.; 234, 236, 238, 241, 226; „Доп. к дух. стихотв.“ 1774 стр. 9, 10, 18, 28, 39, 45. 21) „Нек. дух. соч.“ 235, 240, 248, 249; Доп.—40. 22) Нек. д. соч. 232, 238, 242. 23) Доп. — 8, 11, 15, 17, 27, 29, 35, 37, 39, 41. 24) Книга не расдупалась; она лежала на складе Академии Наук еще в начале XX в. зм. Битовт. Русск. редк. книги XVIII в. 1905. стр. 580. 25) См. И. А. Шляпкин, статья о В. Петрове. Историч. Вестн. 1885. Ноябрь. стр. 394; в таком же духе говорят о Потемкине Сумароков и Петров в одах, посвященных ему. Ср. также В. Семенников Радищев. 1923. стр. 292. 26) Н. Булич. Сумароков и совр. ему критика. стр. 79. 27) Собр. соч, 1811. I. 129, 171, 192. II. 16, 176. 28) Отрывки без рифм имеются в „Описании Потемкинского праздн.“ 1791; входившее в „Описание“ стихотв. „Анакреон в собрании“, написанное анакреонтич. стихами, сочинено „на любовные искания“ Потемкина (П. С. С. I. 420). Позднее, Державин писал еще стихотворения без рифм; см. в 1792 г. к Н. А. Львову, Грациям. 29) Напеч. впервые в П. С. С. 1781. в VIII т. (песня 19-я). 30) М. Попов „Досуги“ 1772. I. 76. Рядом с этой помещена другая песня в народном духе, но с рифмами. О стихах без рифм в 90-е годы XVIII в. и начале XIX в. см. В. Семенников, Радищев. 1923. стр. 293 и сл. тут же см. об отрицат. взглядах на рифму в это же время (Радищев, Подшивалов) 31) Соч. III стр. XLVI — XLVIII. 32) Здесь же следует подчеркнуть, что вопрос о том, кто и когда написал оды греч. сборника Анакреонтейи при изучении русских анакреонтиков XVIII в. не может иметь значения. Они имели дело с этим сборником, как с поэтич. единством, и оценивали все части его в одной плоскости. Едва ли даже они знали о появившихся сомнениях в подлинности „Анакреонта“, см. напр. предисл. к переводу Н. Львова 1794, считающего все оды, помещенные в его книге, принадлежащими Теосскому певцу. 33) Издано лишь в соч. Кантемира 1867. 34) H. Feuerbach, op. cit. S. 33. 35) Cholevius. Geschichte der. Deutschen Literatur nach ihren Antiken Elementen I. 479. 36) См. A. Strack. Goethes Leipziger Liederbuch 1893. 37) Discours sur la poësie en géneral et sur l'Ode en particulier. Oeuvres. 1754. I t. 38) F. Ausfeld. Die deutsche Anakreontische Dichtung des 18. Iahrh. 1907. S 41 — 43. 39) Strack. op. cit, S. 4 — 5 40) ib. VI — X, 13, 30. Теория считала, что „Anakreontischen Scgerzgedichte“ это — „Lieder, die zum Gesellschaftlichen Vergnügen ermuntern“ (Sulzer). 41) П. Ефремов, Мат. для ист. р. лит. стр. 115. 42) Нев. Упр. 206. или П. У. 1762. 266 (А. Нарышкин) или Н. Струйский. Соч. стр. 86, 65. 43) Послесл. к „Доп. к дух. соч.“; в П. С. С. этого послесловия нет. 44) Ср. у Сумарокова: „Пляскою своей любезна, Разжигай мое ты сердце“ Еж.соч. 1755. II. 66. 45) По терминологии О. Брика „Звуковые повторы“, в сб. „Поэтика“ 1919. 46) В этом случае, как и в некоторых других, имеем особую лирич. ретардацию: слово повторяется во II стихе с наращением усиляющим определением — признаком. 47) Конечно далеко не все анакреонтическ. стихотворения Глейма так насыщены параллелизмами и повторами, как эти пиески. Я цитирую Глейма

по I ред. его сборника. Впоследствии он переработал его, смягчив характерные стилистич. особенности. Не имев возможности достать I изд. в подлиннике, цитирую по Muncker (Kürschners National — Literatur. B. 45), где приведено 29 пиес I редакции. II. ред. находится в собр. соч. Глейма 1804 г. 48) Gedichte von J. N. Götz aus den Jahren 1745—1765 in ursprüngicher Gestalt. 1893 ред. C. Schüdderkopf № 42. 49) ib. № 18. Наоборот, №№ 10, 40, 48, 76 — вовсе лишены характерных черт анакреонтич. стилистики. 50) Hagedorn Schriften. 1757. III. 67. 51) ib. III. 66. 52) Muncker. op. cit. S. VII. 53) См. перевод оды Анакреонта, сделанный Сумароковым по переводу Г. В. Козицкого П. С. С. II. 225. 54) Ausfeld, op. cit., насчитал его 64 раза в 33 пиесах. 55) Цитирую по изд. Н. А. Львова (1794), конечно, неполному — ода 41. 56) ода 46. 57) Ода 47. 58) Ода 48. 59) Ода 30. 60) Ода 39. 61) Ода 38. 62) Ода 31. 63) Muncker, op. cit. 212. 64) loc. cit. № 18. 65) Ода 23 см. о рифме у Анакреонта П. С. С. Державина VII. 595 и 624. 66) Оды 31 и 14. 67) П. С. С. II. 225.

К главе IV

1) Заметка М. Лонгинова в „Русск. Старине" 1870 г. (июль стр. 78 — 80) и статейка в „Русск. Биографич. Словаре" исчерпывают всю литературу о Ржевском. 2) См. примеч. в конце VII т. „Творений" Хераскова (1796), Сопиков № 3839 и М. Лонгинов „Малоизвестные Моск. журналы 1760 — 1764 г." Моск. Ведом. 1857 № 36. 3) Отеч. Зап. 1858 т. 116 № 2 стр. 588. 4) М. И. Сухомлинов. Ист. Росс. Акад. т. VII стр. 113; примечательны размышления Ржевского о поэзии в Св. Ч. стр. 298 — 301, где он высказывается совершенно в духе Сумарокова; в другой статье (ib. стр. 367 — 372) дана пародия на торжеств. речь в Ломоносовском духе. 5) См. Дневник Храповицкого от 31 окт. 1789; П. С. С. Державина VI 25; каталог Смирдина № 7876; В. Семенников. Мат. для ист. р. лит. 1915. стр. 87 и Сухомлинов loc. cit.; 6) П. Ефремов. Мат. для ист. р. лит. стр. 94; там же „Опыт" Дмитревского (стр. 138). 7) Палицын А. Послание к Привете. 1807. стр. 27. 8) Игра в незнание расказчиком подробностей, повторяющаяся неоднократно у Ржевского, применялась и Сумароковым. 9) Напр. „Собаки и кость"; „Воробей". До 1762 г. можно указать напр. „Шубник" 1760. Пр. вр. II. 242. 10) П. У. 1761. I. 177. 182. 218. 1762 г. 257. 11) П. У. 1761. I. 179. 12) П. У. 1761. I. 218. Своб. Ч. 96. Последняя пословица введена и В. Майковым в притчу „Лягушки, просящие о царе". Соч. и переводы 1867 стр. 171. 13) П. У. 1761. I. 178. 14) П. У. 1761. I. 217, 219, 220. II. 94. Св. Ч. 481. П. У. 1761. I. 154. Кроме того, притча „Стрелок и птицы" вся написана 3-х ст. ямбом, кроме I двустишия — александрийцев. Св. Ч. 480. 15) П. У. 1761. I. 206 и 207 II. 131. Из пиес других жанров цепь рифм находим в „Идиллии" (Св. Ч. 489) и в баснях Св. Ч. 95 и 202; ср. у Сумарокова притчу „Деревенский праздник", напечатанную впервые в 1781 г. в П. С. С. в VII т. 16) П. У. 1760. I. 15 ср. у В. Майкова

начало „Оды о суете мира“ 1775 г., „Все на свете сем превратно Все на свете суета“ Соч. 1867 стр. 150. 17) Разумеется, сама тематич. формула сонета способствует выделению последнего стиха; но у Ржевского манера делить пиесу на 2 неравные части распространяется и на другие формации. 18) Почти отсутствующая в VI двустишии связь восполняется инерцией предыдущих двустиший. 19) Близка к каламбуру и такая игра словами: „Пьешь смертоносный яд, хоть рта не разеваешь“. Здесь обличается общая близость антитезы — оксиморон каламбурному построению. 20) Иначе та же загадка во II ред. в П. У. 1761. I. 204. 21) Простейшим случаем такого построения является стихотворение с одним словесным стержнем. Напр. в катренах сонета Св. Ч. 479 проходит лейтмотивом слово „щастье“ и производные. Так же написано напр. стихотв. „Совет“ Св. Ч. 536. Более сложный случай — переплетение двух повторяющихся слов; напр. „добро“ и „худо“ в Сонете Св. Ч. 479. В Сонете Св. Ч. 355 переплетаются 2 комплекса слов в связи с повторением тематич. элементов. 22) Такие сонеты писались еще в XVI в. во Франции; см. Н. Шульговский. Теория и практика поэтического творчества стр. 486 — 487 („кусочные сонеты“). 23) В отношении к метру-строфе это стихотворение восходит к Сумароковской „Молитве“, Тр. пч. 323. 24) Сумароков утверждал, что односложные слова могут быть долгими или краткими, смотря по своему положению в фразе и среди других слов. 25) Отмечу, что односложные стихи в ямбе применялись Сумароковым и его учениками в притчах; напр. „Да кто ж / на шар похож? / Ложь“... 1762. П. С. С.[2] VII. 18 или Тр. пч. 476, или Пр. вр. 1760. II. 242 или П. С. С.[2] VII 44 (1762)... У Ржевского — П. У. 1761. I. 182, II. 135, II. 227; у В. Майкова Соч. и пер. 1867 стр. 176, 183, 216. Наконец — у Грибоедова известное „Глядь“... С другой стороны, ямбич. стихи больше, чем в 6 стоп, насколько мне известно, в то время еще не применялись. Едва ли не первый опыт 7 стопного ямба — „Начало богопочитания“ Ф. Козельского в собр. соч. 1778, стр. 5. 26) П. С. С.[2] X. 95 „Ответ на критику“ (1751) 27) ib. V. 302 „Трессотиниус“ (1750). Правда, здесь, кроме наклонения, еще и плеоназм.

К главе V

1) Героич. поэму тщетно пытались написать еще в начале и средине 70-х годов Сумароков и Майков. Опыт Ломоносова „Петр Великий“ также остался незаконченным. 2) П. С. С. VI. 443. 3) ib. III. 259. 4) ib. III. 256. 5) ib. III. 302. 6) ib. III. 241. 7) ib. 241; см. также сближение одного мотива в оде 1767 г. с соответственным у Ломоносова, сделанное Я. Гротом (ib. VIII. 266). 8) ib. VI. 443. 9) ib. III. 247 и 249. 10) См. суждение об этом Я. Грота ib. VIII. 264 — 265. 11) В подлиннике явная описка: „я бы“; Печатаю все неизданное, изменяя орфографию и пунктуацию. 12) Ряд реплик о церкви и связанных с нею вопросах отмечен Я. Гротом (ib. III. 248) в „Опекуне“

Сумарокова; любопытно, что Державин в эпигр. на Сумарокова изобличает его в том, что он „кощунствовать своим опекуном стремился“ (ib.) 13) Русская поэзия т. I, прим. и доп. 71. Позднее на ту же тему написаны эпиграммы Гр. Хованским („Мое праздное время“. 1793, стр. 19) и И. Бахтиным („И я автор“ 1816, стр. 38). 14) Вот пиеса Державина: „Стража: / Безстыдник, поди прочь, престань ты разжазаться (sic! написано четко) Пристойно ль так тебе над девкой насмехаться? / Подиже, говорят, иль право закричу; / Отеческая дочь, бесчестья не смолчу; / Продерзкой! ах какой сгубишь меня бедою! / Ну есть ли етак нас застанет кто с тобою! / Потише, светик мой, тут молвил Селадон, / Не бойся ничего, дверь запер Купидон“ у Сумарокова: „... Не шути так, молодец, / Девка говорила: / Дай мне встать пасти овец, / Много раз твердила: / Не шути так молодец, / Дай мне встать пасти овец, / Не шути, не шути, дай пасти мне стадо/. / Закричу стращает в слух“... этот же мотив встречается в эклогах Сумарокова; см. напр. П. С. С. VIII эклога 42. 15) Идиллия 3 была напеч. в 1756 (Еж. соч. I. 268), ид. 4 и 5 в 1759 (Тр. пч. 282 и 476). 16) О Козловском Державин пишет, что он ему „нравился по легкости стиха“ и что из его произведений он научился цезуре (П. С. С. VI. 443). Из пиес Козловского почти ничего не напечатано; он писал в стихах и в прозе (комедия „Одолжавший любовник“ и др.), также переводил. Напеч. после смерти — „Идиллия“ в „Вечерах“ 1772 и эклога в „Моск. Ежем. изд.“ 1782. 17) Вот первая ред. пиесы, доселе неизданная: „Остроумие“. / Быть дерзку, но уметь ту дерзость усладить, / Не много разуметь, о многом говорить; / Не мыслить, не входить и презирать сомненье; / На все давать тотчас свободное решенье. / Поверхностью ума слов внешность изострив, / А легкомыслие на шутке растворив, / Веселые иметь и вид и разговоры, / Угодны замыслы, поползновенны взоры, / Блистать учтивостью, но чтя пренебрегать; / Смеяться дуракам и оным потакать; / Без дружбы нравиться, без пользы быть угодным, / Меж подлых подлецом, меж знатных благородным; / Таланты гибкие по случаям подвижны, / Проворный оборот, понятия постижны, / Имети свойствы те, что свойствы удивленья, / Коль естьли льзя, всходить сил выше разсужденья; / Из мысли всегда в мысль не следовать, летать; / Не дав плодам созреть одни цветы хватать; / И словом: все иметь и скоро и отменно, / Вот остроумием, что в наши дни почтенно“. 18) См. оды На новый год 1781, Меркурию 1794 к лире 1794, На конч. в. кн. Ольги Павловны. 1795, Павлин 1795, На покорение Дербента 1796, Пчелка 1796, На новый год 1798 г., Похвала сельской жизни 1798 и т. д. 19) Здесь в ркп. явная описка: „согласiи союзы“ 20). Здесь в ркп. явная описка „холут“; все ркп. в Росс. Публ. Библ. 21) П. С. С. VI. 443. 22) О Державине и Баттё есть статья А. Машкина в сб. под ред Л. К. Ильинского („Вестн. образов. и восп.“ 1916).

СОКРАЩЕНИЯ

П. У. — Полезное увеселение (журнал).
Св. ч. — Свободные Часы 1763 (журнал.
Тр. пч. — Трудолюбивая Пчела (журнал).
Пр. вр. — Праздное время в пользу употребленное (журнал).
П.С.С. — Полное Собр. Сочинений.
Куник — А. Куник. Сборник материалов для истории Академии Наук в XVIII в.

СОДЕРЖАНИЕ

587-И

СКЛАД ИЗДАНИЙ:
Магазины «ACADEMIA»
Ленинград, пр. Володарского, 40. Тел. 138-98.
Москва, Тверская, 29, тел. 5-45-13.